

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»**

ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ

КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ:
КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ**

Збірник статей

Випуск I

**Івано-Франківськ
«Симфонія форте»
2013**

УДК 82.091(045)
ББК 83в6
Л 64

*Друкується за рішенням Ученої ради
Інституту філології Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(протокол № 9 від 23 травня 2013 р.)*

Редакційна колегія:

Голод Р. Б. – доктор філологічних наук, професор; **Козлик І. В.** – доктор філологічних наук, професор; **Луцак С. М.** – доктор філологічних наук, професор; **Мафтин Н. В.** – доктор філологічних наук, професор; **Хороб С. І.** – доктор філологічних наук, професор; **Девдюк І. В.** – кандидат філологічних наук, доцент; **Мартинець А. М.** – кандидат педагогічних наук, доцент; **Хороб М. Б.** – кандидат філологічних наук, доцент; **Цівкач О. М.** – кандидат філологічних наук, доцент; **Яцків Н. Я.** – кандидат філологічних наук, доцент.

Літературознавчі студії: компаративний аспект (пам'яті Л 64 докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Випуск І. Упорядники: І. В. Девдюк, А. М. Мартинець. Відп. ред. І. С. Хороб. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2013. – Вип. І. – 152 с.
ISBN 978-966-286-006-1

У збірнику вміщено наукові та науково-методичні статті з питань слов'янських літератур у контексті світового літературного процесу, зарубіжної літератури, актуальних проблем теорії літератури, теорії та практики перекладу. До збірника ввійшли літературознавчі матеріали, підготовлені викладачами, аспірантами, магістрантами та студентами.

УДК 82.091(045)
ББК 83в6

ISBN 978-966-286-006-1

©Автори статей, 2013

*Пам'яті
завідувачів кафедри,
докторів філологічних наук, професорів
Матвійшина Володимира Григоровича
та
Теплінського Марка Веніаміновича
присвячується*

ЗМІСТ

Присвята

- Матвіїшин В. Г.** Микола Гоголь і Франція – Проспер Меріме й Україна..... 6
- Теплінський М. В.** В. Стефанік і А. Чехов (Спроба типологічного аналізу жанру) 13

Слов'янські літератури в контексті світового літературного процесу

- Боднар Я. В.** Фаустиана в творчестві М. Булгакова (на прикладі повісті «Роковые яйца») 22
- Гуляк Т. М.** Любовна лінія у жіночому детективному сюжеті (на матеріалі прози І. Роздобудько і Д. Сейерс)..... 25
- Думчак І. М.** Інтертекстуальність у романі Аскольда Мельничука «Що сказано»..... 31
- Рошко М. М.** Мистифікація і деньги в повісті Н. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала»
- Смушак Т. В.** Типологія індивідуально-авторської реалізації концепту «самотність» у повісті Наталени Королевої «Без коріння» та романі Ірен Немировської «Вино самотності» 36
- Спатар І. М.** Жанрово-стильова еволюція малої прози Елізи Ежешко та Івана Франка..... 44
- Ткачук Т. О.** Рецепція творчості Станіслава Пшибишевського в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ століть..... 50
- Турчанська О. С.** Проблема жіночого аристократизму в творчості Е. Гаскелл та О. Кобилянської..... 54
- Чура Ю. О.** Місце і роль мотиву кохання у сюжетно-композиційній структурі роману-пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» й трагедії Рудольфа фон Готтшала «Мазепа». 62
- Яцків Н. Я.** Французька література в критичній спадщині В. Г. Матвіїшина..... 67

Зарубіжна література й актуальні проблеми теорії літератури

- Голод Б. Р.** Функціональне навантаження іронії у творчості Джеймса Пауерса та Івліна Во 73
- Іванюк М. В.** Літературно-історичний ракурс образу хрестоносців
- Лепьохін Є. О.** Людина як тіло: погляд, страх (на матеріалі фільму «Самурай» Ж.-П. Мелвілля, повісті «Сторонній» А. Камю, роману «Американська мрія» Н. Мейлера) 80
- Малишівська І. В.** Специфіка художнього вираження екзистенціалістських постулатів у літературному творі

(на матеріалі прози Ж.-П. Сартра та А. Камю).....	85
Мартинець А. М. Образ уявного друга в творі Астрід Ліндгрєн «Малюк та Карлсон, що живе на даху».....	93
Орнат Н. Р. «Феномен України» як фундамент есеїстики Єжи Стемповського	98
Приходько Т. О. Феміністичні тенденції у прозі Доріс Лессінг	103
Рега Д. О. Футуристична модель (теоретичний аспект).....	108
Цівкач О. М. Невідомі сторінки творчої діяльності польської письменниці Марцеліни Грабовської	114

**Теорія та практика перекладу: сучасний стан та
перспективи розвитку**

Бібік Т. Я. Особливості україномовних перекладів повісті М. Гоголя «Тарас Бульба»	118
Богачевська Л. О. Втілення антропонімів як елементу образотворення крізь призму перекладу (на прикладі роману Ч. Діккенса «Важкі часи»)	124
Девдюк І. В. Драми В. Шекспіра у перекладі П. Куліша	132
Мінцис Е. Є. Англомовний переклад малої прози Івана Франка.....	141

Слово про Вчителя..... 146

Відомості про авторів 150

МИКОЛА ГОГОЛЬ І ФРАНЦІЯ – ПРОСПЕР МЕРІМЕ Й УКРАЇНА

200-річний ювілей українця Миколи Гоголя (20.III (1.IV) 1809 – 21.II(4.III) 1852) за часом майже збігається з такою ж пам'ятною датою для француза Проспера Меріме (28.IX.1803 – 23.IX.1870). І саме ці дві видатні постаті у світовій літературі чи не найбільше прислужилися прославленню в Європі героїзму українського козацтва (роман М. Гоголя «Тарас Бульба» та історична повість П. Меріме «Богдан Хмельницький»). Француз і українець з раннього періоду своєї творчості йшли один одному назустріч, особисто познайомившись у 1837 році в Парижі. Ця зустріч стала знаковою й ознаменувалася плідною творчою співпрацею, у центрі якої була поставлена козацька тематика.

Ще в юнацькі роки М. Гоголя вабила французька культура, мова, яку вивчив досконало. Відомо, що М. Гоголь 1829 року надіслав до журналу «Северный архив» переклад із французької мови статті «О торговле русских в конце XVI и начале XVII века». І хоч переклад не був надрукований, все ж це свідчить про те, що молодий високоосвічений літератор пробував свої творчі сили в різних галузях. Згодом французька мова йому практично знадобилася під час десятилітньої еміграції в Європу. Навчаючись у Ніжинській гімназії, М. Гоголь виступав як режисер і виконавець ролей у п'єсах Ж.-П. Флоріана, Ж.-Б. Мольєра мовою оригіналу та в російському перекладі. На вимогу адміністрації навчального закладу перед кожною російськомовною виставою обов'язково здійснювалася вистава французькою або німецькою мовами.

Французький водевіль у Росії та в Україні на той час був дуже популярною формою розваг. Про те, що театральні трупи надто часто звертались до французького репертуару, ігноруючи вітчизняні народні духовні скарби, свідчить журнал «Вестник Европы». Повідомляючи про те, що в Москві була інсценізована популярна опера «Старинные святки» з талановитим використанням українських пісень, журнал відзначав: «...У Малоросії пісні ... кращі від французьких водевілів» (1810, №1, с.71). Російський водевіль, який переважно тяжів до французьких взірців, був далекий від життєвої правди, а тому М. Гоголь піддав різкій критиці діючих осіб російських водевілів М. Хмельницького, О. Писарева, П. Каратигіна, П. Григорєва та ін.: «...Ні тобі французи, ні тобі німці, а якісь-то навіжені люди, що рішуче не мають ніякої окресленої пристрасті та різкої фізіономії. Заради бога, дайте нам російських характерів, нас самих дайте нам, наших крутіїв, наших

чудаків. На сцену їх, на сміх усім... Ми так звикли до французьких безбарвних п'єс, що нам уже боязко бачити своє» [3, 86].

Натомість П. Меріме вже в зрілому віці жваво зацікавився слов'янським світом, зокрема історією України, її культурою, народним побутом, звичаями, традиціями, а тому почав активно вивчати українську, російську, польську мови з тим, щоб читати у першотворі історичні праці та художні твори про трагічну та водночас самовіддану боротьбу українського народу за природне право жити у своїй незалежній державі. І вже у двадцятичотирирічному віці (1827 р.) видає свій перший твір з чітко окресленими слов'янофільськими симпатіями – «Гузла, або Збірка іллірійських поезій, записаних у Далмації, Боснії, Хорватії і Герцеговині». Цікаво, що французький автор не відвідав жодної з цих країн, однак йому вдалося так талановито відтворити їх історико-культурний колорит, що навіть такі «центральної поети» (І. Франко) як А. Міцкевич та О. Пушкін, повірили у цю мистецьку літературну містифікацію. Книга складалася з тридцяти чотирьох балад, з яких тридцять дві були оригінальними творами автора, написаними ритмізованою прозою, призначеними нібито для речитативного виконання в супроводі однострунного національного інструменту гузли. І тільки дві балади були підрядковими перекладами сербських пісень. Маючи схильність до літературної гри, П. Меріме, який тоді ще не володів слов'янськими мовами, зумів вдало стилізувати свій твір під місцевий екзотичний колорит, його фольклорно-романтичну забарвленість з численними транслітерованими словами-реаліями (гайдук, кафтан, воєвода, побратим, кум, сливовиця, сват та ін.). З того часу слов'янський світ полонив французького автора, не полишивши його до кінця життєвого шляху.

Особисте знайомство П. Меріме з М. Гоголем дало поштовх до його зацікавлення вельми популярною на той час у Європі російською літературою. Особливо активно П. Меріме перекладає О. Пушкіна («Пікова дама» (1849), «Цигани», «Гусар» (1852), «Постріл» (1856). Симптоматично, що після виходу французького перекладу «Пікової дами» читачі, знаючи містифікаторський талант П. Меріме, не повірили в його перекладацьке авторство, а сприйняли публікацію як чергову літературну гру-забаву, тобто приписували йому авторство.

Вихід у Парижі 1845 р. окремої збірки французьких перекладів Луї Віардо під назвою «Російські повісті» привернув увагу критики передусім поміщеними «українськими творами» М. Гоголя, які вже раніше були опубліковані у різних журналах. Ще 1838 р. в журналі «Revue française et étrangère» («Французький та зарубіжний журнал»), з'явилася у перекладі з німецької мови стаття графа Адольфа де Сіркура, чоловіка Анастасії Хлюстіної, яка з 1837 р. приймала у своєму

паризькому салоні відомих письменників, у т. ч. й І. Тургенєва. Принагідно зауважимо, що І. Тургенєв прожив у Франції понад двадцять років у містечку Бужіваль паризького регіону, де зараз знаходиться музей. У статті вперше було представлено М. Гоголя як митця й співця України, краю, що був практично невідомим широкому європейському загалові. Автор статті, адепт романтизму, особливо наголошував на талановитих гоголівських «Вечорах поблизу Диканьки» та «Миргороді». Як свідчить французький дослідник Клод де Грев, у журналі «Illustration» за 11 жовтня 1838 р. вийшли «Старосвітські поміщики», 25 жовтня і 10 листопада в «Revue indépendante» («Незалежний журнал»), заснованому Жорж Санд, П'єром Леру і Луї Віардо – «Тарас Бульба», а 16, 17, 18 грудня – «Вій» у «Journal des Débats» («Бойовий листок»). Це був час, як писав І. Франко, коли «в російській літературі стояла тоді в зеніті звізда геніального українця Миколи Гоголя» [9, 401]. Зібрані в окремій книзі переклади «Російських повістей» мали небувалий успіх. Особливо читачів захопила екзотика «Тараса Бульби». Популярності цій публікації у Франції надала й ґрунтовна історична довідка Луї Віардо про походження козаків та їх військового табору – Січі. Твір припав до смаку французькому читачеві передусім тим, що на той час історичний пригодницький роман користувався великою популярністю, що засвідчують твори П. Меріме, Олександра Дюма, Ежена Сю з їх гострими сюжетними ситуаціями.

За кількістю французьких перекладів і перевидань «Тарас Бульба» побив усі рекорди. Проте досить часто гоголівський текст зазнавав великих утрат, пов'язаних з його адаптацією для сприйняття відповідними верствами французького суспільства. Особливо це стосувалося видань «Шкільної та сімейної бібліотеки», в яких вилучалися розлогі описи українських степів, а також любовні епізоди. Зауважимо, що ці видання видавалися у великому подарунковому форматі, оскільки ними нагороджували в кінці навчального року кращих учнів шкіл Франції. Така ж доля спіткала й повість Марка Вовчка «Маруся», яка стала однією з кращих книг для юнацтва у Франції. Тут українська письменниця провела близько восьми років, беручи активну участь у літературному житті французької столиці.

На підставі згаданого вище видання П. Меріме написав ґрунтовну статтю «Микола Гоголь. («Російські повісті». – «Мертві душі». – «Ревізор»))» (1851), у якій зауважує, що Гоголь не досяг на той час слави англійських гумористів через те, що його твори написані малорозповсюдженою мовою. Автор статті точно характеризує Гоголя як письменника: «Будучи тонким, подекуди навіть скрупульозним спостерігачем, уміючи підглядіти і сміливо виставити напоказ смішні сторони, схильний, однак,

до перебільшення, що доходить до блазенства, п. Гоголь передусім є яскравим сатириком. Він безпощадний до злоби й дурості, але в його розпорядженні є тільки одна зброя – іронія [...]. Якщо йому іноді й вдається розсмішити читача, то все ж у глибині душі останнього залишається почуття гіркоти та обурення» [7, 3].

П. Меріме знаходить у творчій спадщині певні імпульси від читання Вальтера Скотта, Шаміссо та Гофмана. Однак згодом, зауважує Меріме, Гоголь вибрав свій власний самобутній творчий шлях. Що ж до «Тараса Бульби», то критик вважає її «живою [...] точною картиною запорозьких звичаїв. Чималу увагу Меріме звертає на тлумачення генези «дивного народу» – запорожців. Для того, щоб французький читач міг в усій повноті збагнути роль Січовиків в історії України, Меріме проводить певну типологічну паралель зі французькими флібустьєрами – морськими піратами XVII століття, що грабували головним чином іспанські кораблі та іспанські колонії в Америці. Англія і Франція використовували флібустьєрів для боротьби зі своєю суперницею. Звичайно, подібне тлумачення спрощено представляє українське козацтво, яке головним чином захищало від напасних та ненажерливих сусідів свою рідну землю, проявляючи незвичайну мужність, жертовність і самовідданість, не посягаючи на чужі володіння.

Меріме захоплюється яскравими, незвичайними портретами запорожців, проте вважає, що вони не змальовані з натури. Закидає він водночас Гоголеві надмірну увагу до мелодраматичних сцен, а також до описів голоду, мук, страждань та катувань. Притаманний Гоголеві іронічний стиль утруднює, на думку критика, читання сумних трагічних епізодів.

Популярності серед європейського читача роману «Тарас Бульба» та поширенню слави Запорозької Січі сприяла дифірамбічна стаття-рецензія на згадані твори М. Гоголя найбільш авторитетного тогочасного французького критика Шарля де Сент-Бева, опублікована у часописі «Revue de Deux Mondes» («Журнал двох світів» (1845). Рецензент щиро захоплений «диким, несамовитим, грандіозним і місцями величним характером Тараса», котрий наділений «рисами природними й глибокими, які найчастіше вражають у сценах Шекспіра» [8, 453–454]. Що ж до оцінки повісті «Тарас Бульба», то П. Меріме так її характеризує: «Жива і вірна картина запорозьких звичаїв», «яскравих портретів запорожців, які подобаються своєю незвичайністю». Саме люди сильної волі найбільше його вабили.

Відтоді козацька запорозька тематика стає центральною в подальшій письменницькій кар'єрі П. Меріме. Першорядну роль у цьому відіграла творчість М. Гоголя, про якого він особливо шанобливо говорить у

згаданий вище статті. «Йому (Гоголеві – В. М.) закидають...певний провінційний патріотизм. Як українець він мав якусь пристрась до України на шкоду решті імперії. Щодо мене..., то я вважаю його досить об'єктивним, або навіть занадто загальним, занадто суворим до всього того, що стає сюжетом його студій» [7, 6].

З усього видно, що саме твір М. Гоголя «Тарас Бульба» надихнув П. Меріме на широке та глибоке зацікавлення українською тематикою. У його творчому доробку – історичні монографії, нариси, драма. Чотири праці автора, що цілком присвячені українській історії, засвідчують його козакофільські симпатії: драма «Перші кроки авантюриста» (1852), монографія «Епізод з російської історії. Лжедмитрії» (1853), твір-есе «Козаки України та їхні останні гетьмани» (1854), монографія «Богдан Хмельницький» (1863). І хоч у Росії неодноразово видавались «повні» багатотомні збірки творів П. Меріме, зазначена вище україніка ніколи не перекладалася й не перекладається російською мовою й на сьогодні. Вона з'явилася в українських перекладах тільки в кінці ХХ та на початку ХХІ століття [Див.: 1; 6]. У цих українофільських творах французький автор щедро використовував «літературу факту», історичні пам'ятки XVII ст., зокрема «Опис України» Гійома Левасера де Боплана, а також твір «Тарас Бульба» М. Гоголя, ремінісценції з якого чітко проглядаються у шостому акті драми, де змальовано табір запорожців на одному з островів Дніпра, тобто Січ. Зауважимо, що й М. Гоголь використовував згаданий твір Г. де Боплана під час підготовки першого варіанта повісті «Тарас Бульба». Про особливе зацікавлення працею французького картографа й дослідника переконливо свідчить його нарис «Заметки при чтении «Описания Украины» Г. Боплана».

М. Гоголь ще до виходу у Франції перекладів Луї Віардо з його творів написав 1842 р. невеликий допис «Меріме», який, однак, за життя автора не був опублікований. У замітці М. Гоголь називає П. Меріме «без сумніву чудовим письменником ХІХ століття французької літератури» та дає високу оцінку його письменницькій майстерності – умінню вразити читача чудовим поетичним створенням сюжету, з живою, швидкою, захоплюючою оповіддю, свіжими барвами Іспанії, тонкими спостереженнями, гострими та сміливими зауваженнями.

Автор звернув увагу на відомий ранній твір П. Меріме «Гузла...», який О. Пушкін прийняв за справжній, а не як літературну містифікацію. Як відомо, в основу збірки О. Пушкіна «Пісні західних слов'ян» покладено переважно балади французького «забавника», проте проінтерпретовані вони не ритмізованою, як у першотворі, прозовою мовою, а чудовим поетичним словом. «Відчути та розгадати дух слов'янський, – пише М. Гоголь, – це вже надто багато і майже неможливо для француза:

за своєю природою ці дві нації (французька та російська – В. М.) не сходяться між собою в характерах» [2, 117–119].

У часописі «Ревю де Парі» за 3 травня 1829 р. П. Меріме опублікував одну із своїх найбільш яскравих та трагічних новел «Матео Фальконе», де батько вбиває десятирічного сина Фортунато за зраду корсиканського звичаю – безкорисливо допомагати людині, яку переслідує влада. Дитина видала карабін'єрам пораненого втікача, отримавши як винагороду за зраду годинника. Щоб очистити заплямовану зрадою честь роду, Матео Фальконе здійснює жорстокий самосуд над неповнолітнім сином – розстрілює його.

– О батьку! Помилуйте, простіть мене! Я не буду більше! Я попрошу дядька капрала помилувати Джанетто!

Він говорив іще щось. Матео набив рушницю і приклав до щоки, сказавши: «Хай Бог тебе простить!» Хлопець зробив розпачливу спробу підвестися й обняти батькові коліна, але не мав уже часу. Матео вистрелив, і Фортунато впав мертвий [5, 336].

Подібна сцена, як відомо, відтворена й у романі «Тарас Бульба» М. Гоголя, коли молодший син Андрій таємно, зрадивши своїх козацьких побратимів, батька Тараса і брата Остапа, перейшов у оточений козаками табір ворогів-ляхів під Дубно. Тут переховувалась і гинула з голоду польська красуня, яку він щиро покохав, навчаючись ще у Київській бурсі.

– Стій і не ворухись! Я тебе породив, я тебе і вб'ю, – сказав Тарас і, відступивши крок назад, зняв з плеча рушницю. Білий, як полотно, був Андрій; видно було, як тихо ворухилися уста його, і як він вимовляв чиєсь ім'я; та не було це ім'я вітчизни, чи матері, чи братів – це було ім'я прекрасної полячки. Тарас вистрелив» [4, 216].

Типологічне зіставлення подібної за трагізмом сцени у творах двох видатних письменників засвідчує певну творчу рецепцію. У час першої появи новели П. Меріме (1829) автору майбутнього роману «Тарас Бульба» (1835) було лише двадцять років. Чи могло знайомство з новелою французького автора наштовхнути М. Гоголя на розвиток подібної за трагічним змістом сцени? Без сумніву, що так. Проте подібні ремінісценції ще не є абсолютним доказом запозичення тематики. Часто митець доходить самостійно до опису схожої ситуації, спричиненої подібними соціально-духовними чинниками.

Отже, два письменники своїми творами, перекладами, взаємними доброзичливими та об'єктивними статтями сприяли популяризації своїх літератур поза національними кордонами, прокладали містки духовного взаємозбагачення між Сходом і Заходом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боплан Г. Опис України. Проспер Меріме. Українські козаки та їхні останні гетьмани. Богдан Хмельницький. / Гійом Левассер де Боплан. – Львів. «Каменярь». – 1990.
2. Гоголь Н. В. Меріме // Н. В. Гоголь. О литературе. Избранные статьи и письма.– М., 1952.
3. Гоголь Н. О литературе. / Н. Гоголь – М.: Гослитиздат, 1952.
4. Гоголь М. Тарас Бульба // М. Гоголь. Вибрані твори. – К.: «Київський письменник», 1946.
5. Меріме П. Матео Фальконе. Переклад С. Буди // Проспер Меріме. Богдан Хмельницький. Роман, історичний нарис, новели. Пер. з французької. – Харків: «Фоліо», 2004.
6. Меріме П. Богдан Хмельницький. Роман, історичний нарис, новели. Пер. з французької. / Проспер Меріме. – Харків: «Фоліо», 2004.
7. Меріме П. Статті о русских писателях. Перевод с французского. / Проспер Меріме. – М., 1958.
8. Наливайко Д. Козацька християнська республіка. Запорозька Січ у західноєвропейських літературних пам'ятках. / Дмитро Наливайко. – К: Дніпро, 1992.
9. Франко І.. Карел Гавлічек-Боровський. Життєписний нарис. // І. Франко. Зібр. тв. у 50-ти томах. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 11.

В. СТЕФАНИК І А. ЧЕХОВ

(Спроба типологічного аналізу жанру)

Типологічне порівняння як неодмінний метод у літературознавстві має привести не до констатації «першості» того чи іншого письменника, не до доказу «вищості» одного над другим, а до розуміння як спільного, так і специфічно-індивідуального в їхній творчості. Завдання полягає в тому, щоб з'ясувати, з одного боку, явища загального порядку, котрі ведуть до осмислення закономірностей літературного процесу, а з іншого – до кращого сприйняття тієї індивідуальної, своєрідної манери письменника, котра особливо рельєфно виділяється саме у порівнянні, зіставленні.

Наприкінці ХІХ ст. в системі літературних жанрів відбуваються суттєві зміни, внаслідок чого провідним жанром стає не роман, а оповідання. «Зрозуміло, – пише сучасний дослідник В. Гусев, – оповідання і повість поступалися роману в широчині художніх спостережень, але, давали можливість за рахунок концентрації матеріалу *підвищувати виразність форми*, посилювати її емоційний заряд. Роман інколи називають синтетичним жанром, та в 80-90-ті роки взаємодія родів і видів, процес засвоєння мистецького досвіду літератори ХІХ ст. активніше проходили не в романі, а в «малому» епосі» [1, с. 98].

Справді, починаючи приблизно з 80-х років ХІХ ст. і в українську, і в російську літератури приходять нові письменники, котрі, як правило, великих романів (що недавно були «найвищим» жанром) уже не пишуть: М. Коцюбинський, В. Стефаник, А. Чехов, В. Гаршин, В. Короленко... Історія літератори свідчить, що на межі і ХІХ-ХХ ст. змінилася «ієрархія» жанрів: романи тепер створюються другорядними письменниками, а талановита літературна молодь звертається до малих епічних жанрів, котрі виявилися більш адекватними часові та їх власним творчим уподобанням.

Значення творчості В. Стефаника і А. Чехова полягає в тому, що вони своїми творами проклали нові шляхи в літературі, сприяли жанровому оновленню і взагалі подальшому розвитку нових мистецьких форм.

Проте слід уточнити термінологію. Мова йде про дефініцію таких жанрових понять, як *оповідання і новела*. Ще й досі існують різні думки: чи оповідання і новела є самостійними епічними жанрами, чи новела має вивчатися лише як різновид оповідання. Не виключено, що в малому епосі межі загалом дуже рухомі: в одних випадках більше виявляються риси оповідання, в інших – новели. Твори з новелістичною тенденцією описують подію, «яка є цікавою сама по собі. Розповідь, як правило, завершується несподіваною кінцівкою, їй властиві лаконічність, оголена сюжетна конструкція. Оповідання ... змикається з повістю, ліричними та

драматичний жанрами. Для нього характерне тяжіння до вільної побудови сюжету, до вільної, безпосередньої манери розмови, намагання орієнтувати сюжет події на буття» [2, с.225].

Можемо припустити, що «новелістична тенденція» притаманна західній традиції (Мопассан, О'Генрі), а для східнослов'янських літератур звичнішим був жанр оповідання. Але ж досить часто термін «новела» прикладають в українській літературі до Стефаника, а в російській – до Чехова.. Та чи так вже показова для них «оголеність сюжетної конструкції»? Навпаки, і для Стефаника, і Чехова притаманним є ліризм, незалежність від будь-яких сюжетних схем, підкреслена зацікавленість не подією самою по собі, а таємницями людського буття.

Щодо Чехова, то у нього сам термін «новела» викликав неприховане роздратування непритаманністю вітчизняній традиції, ймовірно, претензійністю і якоюсь вишуканістю (див. його оповідання «Загадкова натура»). За спогадами сестри письменника – Марії Павлівни, Чехов «ненавидів слово й поняття «новела». Він аж ніяк не терпів, щоб хтось так називав його твори» [2а, с. 115].

Стефаник не відразу визначив жанрову своєрідність своїх творів. Прикметними є найменування його перших збірок: «Синя книжечка» (1899) – «Образки», «Камінний хрест» (1900) – «Студії і образки» і лише «Дорога» (1901) – «Новели». Та в жодній з автобіографій Стефаник не вживав слова «новела», а, наприклад, у статті «Під враженням вистави «Земля» (1934) називав свої твори «Образками і оповіданнями» [3, с.336-337]. Та й у листах 1922-1935 рр. Стефаник стосовно своєї творчості постійно вживає термін «оповідання», навіть «оповіданнячко» (471), а не «новела». У Дмитра Павличка були всі підстави для висновку, що твори Стефаника «фактично не мають нічого новелістичного» [4, с.43].

Питанням про жанрову своєрідність творів письменника займався Д. С. Струк, автор дуже цікавої книжки «Вивчення Василя Стефаника», яка була видана англійською мовою (Літглетон, Колорадо, 1973). За думкою дослідника, у кожній національній літературі є власне уявлення про жанр новели; навіть значення цього терміна не однакове у різних мовах. Щодо української літератури, то вона, пише Д. С. Струк, враховує традиції італійської та німецької новели. Правда, зауважує автор, у центрі творів Стефаника бачимо не екзотичні, а повсякденні події, нема несподіваних, напружених кінцівок та ін. Але все це свідчить про зміни у самому жанрі. Отже, Стефаник був майстром не класичної новели, а сучасної.

Д. С. Струк визначає такі п'ять рис, притаманних новелі Стефаника: вона дуже стисла, драматична, сконцентрована на одному моменті життя героя, виявляє характер людини, ритмізована [5, с.65 70]. Але ці риси самі

по собі ще не є достатнім доказом того, що ми маємо справу саме з новелою як окремим жанром з певними ознаками. Д. С. Струк не довів досить переконливо, в чому саме полягає відмінність новели від оповідання. Хіба все те, що Д. С. Струк відзначив у творчості Стефаника, не властиве і кращим зразкам коротких оповідань?

Надалі ми будемо користуватися лише одним терміном як для Стефаника, так і для Чехова – «оповідання», вважаючи, що він найбільш адекватно відображає структурну організацію їх невеликих епічних творів, а також дає змогу визначити своєрідність Стефаника і Чехова в європейському літературному процесі.

Повнота сприйняття дійсності, принципова увага до всіляких життєвих дрібниць (бо з дрібниць складається людське життя), зображення внутрішнього світу своїх героїв через зовнішні деталі, що іноді перетворюються в «знаки», тому що знаменували психічний стан людини, відмова від набридливої тенденційності, чесність та безумовна правдивість – ось далеко не всі особливості творчої манери молодих письменників, котрі стали яскравими виразниками цілої літературної епохи. Не випадково І. Франко саме з іменем Василя Стефаника пов'язував уявлення про нову літературну школу в розвитку української прози [6, с.107-108].

«Якщо ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, – писав Стефаник О. Маковою 11 березня 1898 р., – то «треба писати безлично голі образи з життя мужицького» [3, с.402]. Як бачимо, В. Стефаник наполягав, аби життя (особливо мужицьке) зображувалось без прикрас («голі образи»), без «надто прибраних, естетичних заокруглень» (з того ж листа) – і саме це чи не найбільше об'єктивно зближує Стефаника і Чехова.

Ми не знаємо точно, як саме ставились Стефаник і Чехов один до одного. Чехов мав нагоду прочитати оповідання українського письменника в перекладі російською мовою в журналі «Жизнь» (1900, № 1) – там, де була надрукована його повість «В яру». Мав нагоду – але чи прочитав? А якщо навіть прочитав, то як сприйняв?

З іншого боку, в часописі «Літературно-науковий вісник» (1898, т 2, кн. 4) була перекладена українською мовою повість Чехова «Мужики» (з переднім словом М. Грушевського). А в наступній 5-ій книжці того ж тому були розміщені три невеликі оповідання Стефаника («Засідання», «З міста йдучи», «Вечірня година» (під загальною назвою «Фотографії з життя»)).

Чи можна припустити, що Стефаник не зауважив твір російського письменника? Ми певні того, що чеховських «Мужиків» Стефаник прочитав – але як він до них поставився? На жаль, ми вже ніколи про це не дізнаємося. Та все ж складається враження, що Чехов не викликав у

Стефаніка особливого інтересу – принаймні такий інтерес ніде не зафіксований. Ім'я Чехова у Стефаніка згадується лише єдиний раз – в його листі до О. Гаморак (23 травня 1900 р.): «Нині післав до Тернополя Чехова і Ібсена» [7, с.214] – от, власне, і все, що ми маємо. Не можемо тут докладно аргументувати свою думку, але факти свідчать, що й Франко пройшов повз Чехова. Чому так сталося – тема, яка варти окремої розвідки.

Бажання якомога щільніше поєднати Стефаніка з російською літературою було у свій час зрозумілим, але не слід було при цьому ламати історичну правду — а це відбувалося досить часто. Так, О. Бандура без будь-яких доказів писала у 1956 р., що ще в гімназії В. Стефанік «з захопленням» читав російських класиків, у тому числі і Чехова [8, с.37]. Потім М. Левіченко, посилаючись вже на О. Бандуру, подав те ж твердження, причому вживав множину: «За твердженням біографів Стефаніка...» [9, с.81]. Ось так і виникають легенди. Треба віддати належне Ф. Погребеннику, котрий констатував, що «документальних свідчень про знайомство Стефаніка з творами російських письменників збереглося небагато» [10, с.47].

Таким чином, зіставлення Стефаніка і Чехова можна вести лише на рівні типології. При всіх розбіжностях, котрі існували між ними – і за обсягом написаного, і за змістом, і за тональністю, – порівняння між ними все ж таки можливе.

Не повторюючи вже зроблених у науці спостережень, коротко накреслимо деякі напрями можливих студій. Суворі і безкомпромісна правда в зображенні життя знайшла відтворення в сюжетах Чехова і Стефаніка – дуже простих, буденних, повсякденних.

Новаторство письменників полягало у відмові від будь-яких сюжетних хитрощів (заплутана інтрига, зовнішня цікавість і т.д.) – те, що до речі, притаманне новелі як жанру. Сюжет будується переважно не стільки на розвитку подій, скільки на зміні почуттів чи переживань героїв. Варто згадати з цього приводу спостереження Франка: давнішня повість була побудована за всіма правилами архітекtonіки – «з мотивованою зав'язкою, перипетіями і розв'язкою», а новітня белетристика «робить зовсім інше враження. Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять їх головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи» [11, с.525].

Продовжуючи спостереження Франка, відомий філолог Дмитро Козій відзначив, що «Стефанік виводить людину на сцену життя в межових ситуаціях, і тому він зрозумілий для сьогочасного читача, що дивиться на життя крізь призму екзистенціальної філософії. Межові ситуації приреченості, смерті, страждання, боротьби за існування,

провини, безвиході і безнадії, врешті покинутості людини перед лицем смерті – становлять моменти неминучого трагізму буття» [12, с.275].

І. Франко та Д. Козій писали це, маючи на увазі творчий доробок Стефаника, і, по суті, їх міркування можна використати також до Чехова.

Обрання «дрібниць життя» як суб'єкта уваги не означало, ще Стефаник і Чехов не підіймалися вище побуту і повсякденності. Вони створювали оповідання великого узагальнення і не замикалися на локальному матеріалі. Не приховуючи гордості, Стефаник писав про свої твори В. Морачевському (липень 1898 р.) «малесенька трагедія усіх хлопів на світі» (406). Не випадково Франко категорично не погоджувався зі спробами звести зміст Стефаника лише до зображення «економічної нужди селян» [13, с.107]. Значення творчості письменника набагато ширше: се трагедії душі, конфлікти та драми, «що можуть повторитися в душі кожного чоловіка, і власне, в тім лежить їх велика сугестій на сила, їх потрясаючий вплив на душу читача» [14, с.107].

Типологічна схожість Стефаника і Чехова полягає в тому, що вони в межах малого епічного жанру піднялися до вічних проблем людського буття, до питань життя і смерті, співвідношення людини і світу. Їх оповідання про повсякденне життя людей, про їхні біди, журбу, відчай та надію вросли на рівні загальнолюдської трагедії.

У науковій літературі вже зверталась увага на тему смерті в творчості Стефаника [14, с.157-170, с.147-176]. Ця тема відбивалася і у Чехова («Горе», «Тоска», «Тиф» та ін.). Різниця полягає в тому, що Стефаник, по-перше, зображував смерть в її найжорстокішому вигляді, а по-друге, що герої українського письменника помирають без страху і навіть бажають скорої смерті, бо смерть у їх уявленні є повертання до нового життя [5, с.174]. Тут можна згадати оповідання Л. Толстого «Три смерті», яке за своєю тенденцією об'єктивно збігається з тими настроями Стефаника, про які він писав О. Кобилянській: «Я люблю мужиків, ... котрі смерті не бояться».

Крім того, у Стефаника люди виявляються усамітненням в прямому значенні. Іноді у ньому в цілому оповіданні є лише один персонаж – чи не тому, зокрема, у Стефаника дійових осіб у декілька разів менше, ніж у Чехова? Проте є ще одне пояснення: місце дії. Чехов переважно пише про місто з його багатолюдністю, хоча людина і там може залишатися внутрішньо самотньою. У Стефаника оповідань відбувається на селі, але й там міра відчуження не є меншою, просто набуває інших форм. Людина залишається «сама-самісінька» в біді, нещастях, злиднях і не чекає допомоги ні з якого боку, відчуваючи безглуздість боротьби у «межових» ситуаціях свого життя. Таким є Гриць Летючий у відомому оповіданні «Новини».

Схожість у розробці деяких загальнолюдських мотивів у Стефаника і Чехова виявляється також при їх зверненні до теми дитинства.

Увага до морально-естетичної проблеми дитячого сприйняття життя веде свою генезу від Руссо, котрий, ідеалізуючи людину, «не зіпсовану» цивілізацією, вбачав перш за все у дітях найбільшу близькість до природної основи, бо діти не встигли ще зазнати розбещуючого впливу «дорослого» життя.

Лев Толстой, а також його молодші сучасники – Чехов («Ванька», «Дома», «Кухарка одружується», «Дітвора», «Хлопчики») і Короленко («У поганому товаристві») – старанно відтворювати дитячу психологію, дитяче розуміння (а частіше – нерозуміння) різних життєвих ситуацій як дійовий засіб оцінки дійсності – незрозумілої, а то й просто нерозумної, навіть абсурдної з позиції незіпсованої дитячої свідомості. Михайло Грушевський у передньому слові до чеховських «Мужиків» писав: «Природа, дитяче життя, часто описуване автором, своєю невідомою правдою дають контраст сьому людському нерозуму, тривіальності...» [15, с.65-66].

Подібний підхід до зображення складних життєвих процесів через призму дитячого сприйняття був властивий і Стефанику («Мамин синок», «Катруся», «Кленові листки», «Дитяча пригода» та ін.). Можна зазначити, що для нього тема дитинства була навіть більш вагомю: досить сказати, що у Стефаника серед дійових осіб дітей значно більше, ніж у Чехова (підраховано, що у Чехова дітей, включаючи і гімназистів, приблизно 7 відсотків [16, с.240], а у Стефаника, за нашими спостереженнями, – майже 20 відсотків).

Є ще один мотив, котрий також зустрічається у Стефаника і Чехова: мотив виїзду чи мотив шляху. Сама по собі нова історична доба в її змінах та динаміці зумовила появу в їх творчості цього мотиву. Повільно плинний, майже нерухомий час закінчився. Тепер все знаходиться у постійному русі, тому й герої письменників часто позбавлені статичності.

Про «виходи» чеховських героїв (їх низка закінчується «Нареченою») вже чимало сказано у літературознавстві. Але цей же мотив присутній і в багатьох оповіданнях Стефаника, дарма що функція його не зовсім тотожна. Чеховські герої намагаються відійти від звичайного життя в якийсь інший світ, котрий здається їм таємничо-чудовим; герої ж Стефаника (згадаймо Івана Дідуха з «Камінного хреста»), навпаки, ідуть з тугою і слізьми. Їх женуть із рідного села горе і злидні, а не якесь невиразне передчуття майбутнього, неясне поривання до свідомої діяльності.

Читачі, які звикли до «авторської підказки», які розраховували у самому тексті художнього твору знайти вказівки на позитивність або

негативність тих чи інших персонажів, не спроможні були звикнути до суворої об'єктивності Стефаника і Чехова, котрі не хотіли давати прямих оцінок, не хотіли вдаватися до моралізаторських сентенцій. Як справедливо відзначав філософ і літературознавець Юліан Вассиян, «Стефаник вражає читача ілюзією повної об'єктивності свого предмета, за яким формально він, автор, цілком заховався, чим, однак, незвичайно підніс енергію мистецького впливу...» [17, с.19].

Форми відображення авторської свідомості, авторської позиції були прихованими, не знаходилися «на поверхні». Для розуміння авторського ставлення до тих чи інших дійових осіб треба було пильніше вчитуватися в текст, зауважувати найменші деталі, що використовувалися у творі.

Неможливо до кінця сприйняти авторський задум, якщо не звернути увагу, наприклад, що від тонкого (оповідання Чехова «Товстий і тонкий») тхне не кавою, а «кофейною гуцею»; що *шинель* поліцейського наглядча Очумелова («Хамелеон») стає певним знаком стану персонажа – як і у Стефаника «синя книжечка» не просто офіційний документ, але разом з тим теж знак одночасно і звільнення, і нового уярмлення Антона. Та й *яблуко*, котре так несміливо, нерішуче, навіть соромливо простягає батько слабій Катрусі, дозволяє досить виразно побачити ставлення до нього автора («Катруся»).

Якщо застосувати кінематографічні терміни, то можна сказати, що роману скоріш властиві загальні та середні плани, оповіданню ж при його невеликому обсязі, – крупний план. Ось чому в оповіданні особливо важливі деталі. У романі – на широкому просторі – вони можуть загубитися, але в малому епічному жанрі деталі краще відрізняються, вони більш рельєфні, більш значимі. Авторська позиція виявляється, звичайно, не тільки в деталях, а й у найрізноманітніших конструктивних елементах оповідання Стефаника і Чехова, що вельми важливо для розуміння їх новаторства як на формальному, так і на змістовому рівнях. Досить порівняти перші речення їх творів, щоб переконатися, з одного боку, в підкресленій буденності розповідної манери, а з іншого – у динамічному розвитку дії. Експозиції по суті нема: перше ж речення відразу розпочинає сюжет.

Стефаник: «Митро латав жіночі чоботи. Не латав, а зчіплював докупи» («Осінь»)/. «У Романихи заслабла корова» («Шкода») «Синя як пуп сиділа на печі серед купи дрантя і без упину біла головою в стіну» («Святий вечір») [66, 69, 97].

Чехов: «Одного чудового вечора не менш чудовий езекутор, Іван Дмитрович Черв'яков, сидів у другому ряді крісел і дивився в бінокль на «Корневільські дзвони» («Смерть чиновника»). «На вокзалі Миколаївської залізниці зустрілися два приятелі: один товстий, другий тонкий»

(«Товстий і тонкий»). «Через базарну площу йде поліцейський наглядчач Очумелов у новій шинелі» («Хамелеон») [18, с.41, 50, 76].

Ці приклади дають досить виразне уявлення водночас про суттєві розбіжності між світом раннього Чехова і світом Стефаника. Здавалося, конструктивно перші речення побудовані майже однотипно (якщо не рахувати більшу синтаксичну простоту у Стефаника), і функція їх схожа: якомога швидше ввести читача в суть сюжету. Та як же разюче не співпадає життєвий матеріал, яким користуються письменники! І яка різниця в світосприйманні: у раннього Чехова воно переважно гумористичне, у Стефаника – трагічне.

Зрозуміло, з часом чеховська тональність змінюється. Можна нагадати в цьому зв'язку оповідання «Спати хочеться» (1888), написане на винятково побутовому матеріалі: по суті ж це маленька трагедія, котра об'єктивно нагадує твори Стефаника. Але спочатку у Чехова, щодо його персонажів, все ж майже постійно відчувається легенька насмішка. Нічого подібного не було у Стефаника, починаючи з найперших його творів.

Вище мова йшла про перші речення в оповіданнях Стефаника і Чехова. Звернемо увагу на структурну функцію фіналів у їх творах. Взагалі в літературі на межі ХІХ-ХХ ст. збільшується питома вага так званих «відкритих фіналів». Такий фінал знаменує не логічні завершення сюжету, а лише один з моментів життя, а тому він виявляється дуже важливим для розуміння долі героїв.

У Стефаника та Чехова фінали часто відкриті, вони ніби розчиняються в майбутньому, проте без надії, що це майбутнє виявиться сприятливим для героїв. А класичний тип новели (про це йдеться в теорії літератури) передбачав замкнутість сюжету, для котрого мала бути притаманною несподівана кінцівка, яка завершувала (часом парадоксально) сюжетну лінію.

Показово, що Стефаник, всупереч законам традиційної новели, іноді розпочинає свої оповідання з розв'язки, внаслідок чого їх фінали позбавляються будь-якої несподіваності. Оповідання «Новина», як відомо, починається так: «У селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у річці свою дівчинку» [71]. І лише після цього ми дізнаємося про причини, які зумовили цю жахливу дію. Деякі новелісти не пропустили б нагоди приберегти трагічне вбивство до фіналу в цілковитій відповідності до законів побудови новелістичного сюжету. Ранньому Чехову все ж було більш властивим тяжіння до ефектних кінцівок («Смерть чиновника», «Товстий і тонкий» та ін.).

Та при всіх розбіжностях, що існували (і не могли не існувати) між Стефаником і Чеховим, було все ж те загальне й спільне, що і дозволяє ставити їх імена поруч. Маємо на увазі їх прихильність до малого епічного

жанру, їх художню майстерність – коротше кажучи, все те, що обумовило їх значення в історії оповідання. Зрозуміло, уявлення про художні потенції оповідання як жанру, про шляхи та перспективи його розвитку, про його значення в історико-літературному дискурсі неможливе без звернення до творчого доробку цих видатних письменників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гусев В. Жанровая система русской элической прозы 80-90-х гг. / В. Гусев // Вопросы русской литературы. – Львов, 1990. – Вып. 1(55).
 2. Шубин О. Жанр рассказа в современном русском литературоведении / О. Шубин // Русская литература. – 1972. – № 1.
 - 2а. Мария Павловна рассказывает / Мария Павлова // Радуга. – 2004. – № 2.
 3. Стефаник В. Твори / В. Стефаник. – К., 1964. – Надалі посилання на це видання подається в тексті статті з зазначеними лише сторінками.
 4. Співець знедоленого селянства: Відзначення сторіччя з дня народження Василя Стефаника. – К., 1974.
 5. Struk D.S. Stugy of Vasyl' .Stefanyk: The Pain at the Heart of Existenct. – Littenon, Colorado: Ukrainian Academia Press, 1973.
 6. Франко І. Зібр. творів: у 50-ти т. – К., 1976-1988. – Т. 35.
 7. Стефаник В. Повне зібр. творів: в 3-х т. – К., 1954. – Т. 3.
 8. Бандура О. Василь Стефаник / О. Бандура. – Львів, 1956.
 9. Левченко М. Чехов у зв'язках з Україною / М. Левченко. – К., 1960.
 10. Погребенник Ф. Стефаник у слов'янських літературах / Ф. Погребенник. – К., 1976.
 11. Франко І. Зібран. творів: у 50-ти т. – К., 1976-1988. – Т. 41.
 12. Козій Д. Глибинний епос. Нариси з літератури і філософії / Д. Козій. – Торонто – Нью-Йорк – Париж – Сідней, 1984.
 13. Франко І. Зібр. творів: у 50-ти т. – К., 1976-1988. – Т. 35.
 14. Лесин В. Василь Стефаник – майстер новели / В. Лесин. – К., 1970.
 15. Грушевський М. Переднє слово / М. Грушевський // Літературно-критичний вісник. – 1898. Т.2ю Кн. 4. – С. 65-66
 16. Громов М. Книга о Чехове / М. Громов. – М., 1989. – 240 с.
 17. Вассиян Ю. Творець із землі зроджений: Василь Стефаник: твори / Ю. Вассиян. – Торонто, 1974. – Т. 2. – С.19
- Чехов А. Вибрані твори: в 3-х томах / А. Чехов. – К., 1954. – Т.1.
(Статтю передруковано із видання: *Марк Теплинский. Профессия: литературовед.* – *Ивано-Франковск: Гостинец, 2007.* – 336 с. – С. 256-266)

СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 821.161.1'112.2

Боднар Я. В.
Науковий керівник –
доцент Мартинець А. М.

ФАУСТИАНА В ТВОРЧЕСТВЕ М. БУЛГАКОВА (на примере повести «Роковые яйца»)

Булгаков, как и многие русские писатели, не смог устоять перед «искушением», исходящим от одного из величайших творений человеческого духа. Он воспринял «Фауста» как явление «синтетическое», преодолевающее границы своего времени и национально-культурного пространства. Булгаков, как и Гете, стремился придать своим произведениям всеобъемлющий, универсальный характер.

Гетевские идеи наблюдаем во всем творчестве М. Булгакова. Довольно ярко они проявляли себя в ранних произведениях писателя, в частности, в опубликованной в 1925 г. повести «Роковых яйцах».

По мнению исследователя Ю. Васиной, художественно перерабатывая концептуальную схему «Фауста», М. Булгаков вводит в повесть «Роковые яйца» подобный мотив, призванный «проверить» не отдельно взятого индивидуума, а человечество в целом, допустившее деструкцию во всех сферах бытия [2, 98]. Не случайно в результате опыта профессора Персикова на свет появляются гигантские змеи, ведь дьявол искусил Адама и Еву, явившись им в облике именно змия. Дьявол «называется змием и древним змием, вероятно, чтоб указать на его коварство и злобу» [5, 278].

Булгаков также сопрягает идеи профессора Персикова, его научные эксперименты с чем-то потусторонним. В повести «Роковые яйца» появляется дьявол-искуситель, замаскированный представитель темных сил, скрывающий свою истинную личину, – Александр Семенович Рокк. Его фамилия многозначна. Сразу же возникает вопрос: а стоит ли бороться с роком, может быть просто подчиниться судьбе и принять все с благоговением, и все, что задумал господин Рокк – это судьба? Как замечает В. Химич, фантастическая действительность порождает ирреального героя [4, 245]. В результате то, чем занимался профессор Персиков, из рядового научного изыскания превратилось в нечто выходящее за пределы типичных исследований, смелые замыслы профессора, его научные эксперименты, предполагающие непременно вмешательство в природные законы, происходят во время, когда люди так дерзко воз-

действовали на все фундаментальное, устоявшееся. Художественное поле повести «Роковые яйца» демонизируется, окрашивается в особые тона, призванные подчеркнуть фантасмагоричность всего происходящего.

Вечное, неизменное дьявольское начало отражается в земном мире, наполненном противоречиями и пороками. Искушая профессора Персикова, историческая эпоха в какой-то момент являет себя в образе Рокка. Этот человек приходит к профессору с целью искушить его, но сам процесс искушения имеет свою специфику: «Пришелец расстегнул борт куртки и высунул приказ, напечатанный на великолепной плотной бумаге. Его он протянул Персикову. А затем без приглашения сел на винтящийся табурет» [1, 133]. Рокку далеко до изысканно-утонченных хитросплетений, на которые готов был гетевский Мефистофель, стремящийся добиться поставленной цели. По мнению В. Химича, дьявол XX в. действует иначе, от былой галантности не остается и следа. Жесткая эпоха «порождает» Мефистофеля, утратившего былые черты, лишенного определенного рода «обаяния», столь необходимого для реализации его «миссии» [4, 256].

Ю. Дмитриев и А. Зиновьев в работе «Тайна гения» указывают на то, что М. Булгаков в повести «Роковые яйца» представляет нам своеобразные «жизненные круги» кабинетного ученого [3, 230]. «Круг первый» – кабинет Персикова. Этот человек, как и Фауст, отрекся от мира внешнего. Героя отличает самоотречение, изрядная доля аскетизма, ведь главное в его жизни – воплощение научной идеи. «Круг второй» детерминирован конкретной социокультурной, исторической ситуацией. Сюжетно этот круг связан с эпизодом встречи героя с Рокком. «Круг третий» связан с катастрофой в жизни ученого Персикова и всей России. Как показано в произведении «Роковые яйца», идеи ученого, «вырвавшиеся» за пределы замкнутого пространства, словно «возвращаются» обратно. Катастрофа произошла, последствия ее отразились на булгаковском герое, который погибает от раскроившего ему голову страшного удара палки.

И в произведении Гете, и в повести Булгакова показано самоограничение ученых, далеких от полноценной «живой» жизни. Как и Фауст, Персиков изначально художественно задан как типаж противоречивый. С одной стороны, героя характеризует неординарный интеллект, с другой – максимально выраженное погружение в одну область человеческого знания. Можно выявить в данной характеристике героя некую долю гротескного заострения того, что «увидел» Булгаков в гетевском персонаже.

Профессор Персиков являет собой типаж «кабинетного» ученого. Он ближе к Вагнеру. Но Персиков, как и Фауст, «выходит» в мир, изменяя

науке, в которую он погружен, позволяя себе чудовищный эксперимент: наука должна служить людям. В этой сюжетно-смысловой точке Булгаков, активно усваивая гетевскую идею, во многом переосмысливает ее, исходя из установок своего времени. Персонаж Гете «перерождается» и «прозревает» с помощью потусторонних сил, давая предпочтение полному заблуждению стремления к истине. Булгаковский Персиков, напротив, не желает соприкоснуться с действительностью. Персиков, с одной стороны, являет собой тип ученого, болезненно реагирующего на то, что происходит во внешнем мире, противоречащем эволюционному развитию человечества, с другой – сам порождает экспериментальные идеи, подготовившие почву для появления и распространения социальных катаклизмов.

Специфика изобретения Персикова – красный луч – отнюдь не случайна. Красный цвет – цвет крови, смерти, переворота. Цветовая символика у Булгакова исторически конкретна и возникает совершенно не случайно. Вспомним Гете. Впервые представ перед Фаустом во всем своем дьявольском величии, Мефистофель облечен в накидку красного цвета. Трудно представить себе иную картину или обличие иного цвета, ведь красный – это символ крови и власти, и не важно, какой ценой они даются. Для булгаковского Персикова – его открытие, красный луч, должно изменить привычный для него мир, это тоже власть. Изменение мира – это прерогатива демонических сил. А значит, в этом эпизоде булгаковский Персиков сродни гетевскому Мефистофелю. Булгаков показывает трагические последствия псевдонаучного вмешательства в ход истории, в исконные природные законы. И тут снова возникает гетевский герой. Ведь в основе всех открытий – наука, а значит это поиск истины, и неважно, в какую форму она будет обличена в XX столетии в России, в отличие от XVIII в Германии.

В финале гетевской трагедии Фауст обретает умиротворение и покой. Финал булгаковской повести неоднозначен: неожиданный мороз среди лета (символ смерти), люди бессильны исправить свои ошибки, необходимо вмешательство высших сил. Что же будет в результате произнесено: «казнен или помилован»? Да и важно ли это для героев повести? Об этом мы можем только фантазировать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны / М.А. Булгаков. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1989. – Т. 2. – 282 с.

2. Васина Ю. Ю. Проблемы сохранения прецедентности интертекстуальных отсылок при художественном переводе // Ю. Ю. Васина. Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи. – Екатеринбург, 2000. – С. 96–116.

3. Дмитриев Ю. Н. Тайна гения: [О «Фаусте» И.В. Гете] / Ю. Н. Дмитриев, А. А. Зиновьев. – Владимир, 1992. – 255 с.

4. Химич В.В. В мире Михаила Булгакова / В.В. Химич. – Екатеринбург, 2003. – 298 с.

5. Библейская энциклопедия / А. Никифор. – Москва, 1891. – 768 с.

Анотація

У даній статті розглянута тема фаустіани в творчості М. А. Булгакова через призму повісті «Рокові яйця». Проаналізовані характерні особливості повісті Булгакова, виявлено її зв'язок із трагедією німецького письменника Й. В. Гете «Фауст».

Ключові слова: повість, художній образ, символ, порівняльний аналіз.

Аннотация

В данной статье рассмотрена тема фаустианы в творчестве М. А. Булгакова, через призму повести «Роковые яйца». Проанализированы характерные особенности повести Булгакова, выявлена ее связь с трагедией немецкого писателя И. В. Гете «Фауст».

Ключевые слова: повесть, художественный образ, символ, сравнительный анализ.

Summary

The paper investigates the topic of faustiana in the light of the story «Fatal Eggs» by M. A Bulgakov. It is analysed the characteristic features of Bulgakov's novel; its connection with the tragedy of the German writer J. W. Goethe's «Faust» is proved.

Key words: story, art image, a symbol, a comparative analysis.

УДК 821.161. 2-94

Гуляк Т. М.

Науковий керівник –

доцент **Девдюк І. В.**

ЛЮБОВНА ЛІНІЯ У ЖІНОЧОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ СЮЖЕТІ

(на матеріалі прози І. Роздобудько і Д. Сейерс)

«Жіночий детектив» виник у США і Великобританії ще в ХІХ ст., а наприкінці ХХ ст. поширився і на пострадянському просторі. Його становлення і розвиток пов'язують з такими іменами, як Г. Роквуд, А. К. Грін, З. Попкін. Д. Л. Сейерс. Дослідниця К. Гейлбрун вважає, що саме у жіночому детективі вперше з'являється жінка як власне героїня роману, всі попередні спроби витворити жінку-головного героя дослідниця вважає

«невизначеними». Жінка-детектив репрезентує новий тип успішності, якого раніше не існувало в суспільній думці – не заміжня домогосподарка, а активна самостійна особистість, яка стає на рівні з чоловіками, а іноді навіть перевершує їх [1, 85]. У зарубіжному літературно-критичному середовищі детектив як складову фемінного дискурсу вивчають Дж. Кавелті, Е.Френсіс, М. Кронгауз, А. Виноградова, Н. Смирнова. Вітчизняна дослідницька спільнота не відзначається особливим інтересом до вищезгаданої проблеми. Фрагментарно жіночий детектив описували у своїх працях О. Іванова, О.Барабан, К. Шахова. Актуальність даного дослідження полягає у компаративному аналізі особливостей побудови сюжету в англійській та українській жіночій детективній прозі.

Об'єктом дослідження виступають детективні твори І. Роздобудько та англійської письменниці ХХ ст. Д. Л. Сеєрс, предметом – спільні і відмінні особливості любовної історії у детективному сюжеті. Мета статті – окреслити національно-своєрідні та тотожні риси любовної складової у прозі І. Роздобудько та Д. Сеєрс.

В основу кожного жанру масової літератури покладено певний канон, який «передбачає як проблемно-тематичну визначеність, так і жорстку структуру, коли за кожним елементом форми закріпленій певний зміст. *Канон включає в себе певний тип фабули, освоєння обмеженого поля матеріалу, повторювані типи персонажів і конфліктів, специфічний пафос*» [1, 106]. М. Мельников перераховує такі складові «жанрово-тематичних канонів» масової літератури: сюжетна схема, тематика, набір дійових осіб (підлеглих сюжетній функції), клішовані елементи художньої форми (шаблони, стереотипи, канонічні прийоми). Подібні складники названо в дороговказі Х. Т. Мілхорна: «Щоб створити уявний світ, який видаватиметься читачеві реальним, письменникові необхідні шість ключових елементів: 1) сюжет, історія, структура; 2) обстановка (тло, декорації); 3) персонажі; 4) точка зору; 5) художня оповідь; 6) тема і предмет [1, 108].

Суворість жанрового канону, однак, не стає на заваді залученню до твору елементів інших жанрів, якщо вони не порушують головної схеми. Наприклад, у любовному романі можуть прижитися детективні сюжетні лінії, як, скажімо, у творах Т. Устинової. Унаслідок жанрових експериментів утворюються нові жанри, які відгалужуються від вихідного за умови, що мають комерційний успіх: так сталося із жанрами жіночого, іронічного детективу і «чикліт» [1, 284].

На думку К. Шахової, «чистий» детектив є гібридним утворенням, яке поєднує близькі до реального життя колізії і характери, специфічно відтворені, і принципи розумової гри на зразок крутиголовок або шахових задач, бриджу чи преферансу [5, 1]. В. Набоков, який був не лише видат-

ним письменником і вченим-ентомологом, а й укладачем шахових етюдів, писав: «Річ у тому, що змагання у шахових задачах відбуваються не лише білими і чорними, а між укладачем і уявним розгадником (подібного до того, як у творах письменницького мистецтва справжня боротьба точиться не між героями роману, а між романістами і читачем), а тому цінність задач залежить від кількості і якості «ілюзорних розв'язань», усіляких облудно-сильних перших ходів, фальшивих ходів та інших пасток, хитро і майстерно налаштованих автором, щоб підробленою ниткою лже-Аріадни обплутати того, хто увійшов у лабіринт» [5, 1].

Елемент розумової гри є надзвичайно важливим для детективного жанру. Вона є підґрунтям для уявного діалогу між автором і читачем. Пікантності і кольору цьому процесу діалектики додають вплетені у детективну канву любовні лінії.

Любовна лінія не є обов'язковим компонентом детективного жанру, але вона і не ламає класичної структури детективу. Завдяки метаморфозам, які детектив переживає у процесі розвитку, його сюжет стає більш заплутаним, цікавішим та інтригуючим. У жіночому романі основою розвитку сюжету є кохання. Відповідно до загальноприйнятої думки, якщо любовна інтрига є невід'ємною частиною сюжету, то, як правило, вона є найслабкішою лінією його розгортання. За твердженням англійської письменниці і літературознавця Дороті Сейерс, «чим менше в детективі любові, тим більше він від цього виграє» [8, 3].

Одним з найбільш продуктивних композиційних чинників є сюжет. Цей найважливіший елемент художньої системи визначають як подію чи систему подій, покладених в основу епічних, драматичних чи ліро-епічних творів. Під сюжетом ще розуміють спосіб естетичного освоєння й осмислення, організації подій, рух характерів у неповторному художньому світі, у художньому часі і просторі [1, 63]. «Події, які складають сюжет, – як зауважує В. Халізов, –можуть співвідноситися між собою по-різному. В одних випадках вони знаходяться лише в часовому зв'язку одне з іншим (Б відбулося після А), в інших – між подіями, крім часових, є ще й причинно-наслідкові зв'язки (Б відбулося внаслідок А). Так, у вислові «Король помер, і померла королева» відтворюються зв'язки першого типу. У вислові ж «Король помер, і королева померла від горя» перед нами зв'язок другого типу» [1, 49]. Тип сюжету, в якому між подіями є тільки часовий зв'язок, називається хронікальним. Якщо події з'єднані причинно-наслідковими зв'язками, то такий сюжет називається концентричним. Для таких сюжетів характерна концентрованість дії навколо однієї (або кількох) визначальної події, яка поставлена в центр сюжету й до якої привернута вся увага читача твору.

Події у детективному творі не можуть бути пов'язані тільки хроно-

логічно, адже сюжет крутиться навколо певної події, до якої призводять вчинки чи дії персонажів. Саме причинно-наслідкові зв'язки є основою для детективної фабули. У жіночому детективі епічний простір збагачується ще й любовною лінією.

У детективних творах І. Роздобудько любовні історії виконують перипетійну і характерологічну функції. З одного боку, вони конкретизують та доповнюють фабулу твору, роблячи її ще динамічнішою і цікавішою для читачів. З іншого – розкривають сутність людських характерів, допомагають усвідомити їхні вчинки та проаналізувати поведінку. Любовні історії у романах письменниці часто будуються на принципі повторюваності. Дійові особи ніби переживають дежавю. Вони зустрічають у своєму житті особливих людей, які є дуже схожими з їхнім першим або найсильнішим коханням. Головні героїні роману «Останній діамант міледі» – сестри Жанна і Влада – і схожі, і різні. Ззовні вони є пересічними заклопотаними жінками, без особливих проблем. Але в душі кожної живе таємниця. Жанна – впевнена в собі, реалізована як в професійній, так і в особистій сфері жінка, душа якої все ж прагне пригод. Влада – перфекціоністка, яка все життя старається довести прийомним батькам, що вона достойна жити в їхній сім'ї. Обидві героїні стають сторонами любовного трикутника, адже зразкова прийомна дочка, зведена сестра і добросовісна працівниця закохується у Макса, чоловіка Жанни. Ця історія розвивається як паралельна історичній сюжетній лінії детектива: *«Але я хочу жити з вами. Я так вас люблю...»* [3, 46]. Крім того, вищезгаданий елемент композиції твору пов'язує історичний бекграунд роману і той художній світ, який творить молодий письменник Макс. А основну загадку заплутаного сюжету становить таємниче зникнення Жанни і діамантової «спадщини» сестер, яке не особливо тривожить Владу: *«Мляве слідство ще триває, але Влада відчувала, що воно не дасть ніяких результатів. Сьогодні вони з Максом відзначатимуть другі роковини її зникнення»* [3,10]. Розвиваючи любовну лінію, Ірен Роздобудько не тільки дає нову характеристику своїм героям, але й ускладнює сюжет та приковує увагу читачів до нього.

У роман «Пастка для жар-птиці» Ірен Роздобудько також вводить любовний компонент, поступово будуючи стосунки між Вірою і Стасом. Їхнє знайомство відбувається тривіально: *«Ти, що, мале, загубилося? – трохи насмішувато сказав чоловік і присів поруч із Вірою. – О-о, тут ціле море сліз – втопитися можна!»* [4, 64]. Проте відносини розвиваються оригінально. Чоловік з'являється в житті жінки, ніби з помахом чарівної палички, – коли Вірі ніхто інший не може допомогти. Звичайна офісна працівниця потрапляє у вир злочинних подій. І в той момент, коли героїня готова опустити руки, лицар приходить на

допомогу: *«Він не втримався – поцілував її у вологе чоло, прислухався до слабого дихання і пішов до телефону набирати «03» [4, 135].* І тут вже читачеві вирішувати, чи його інтригує виключно сюжетна лінія Віра-Стас, чи хитромудре сплетіння детективної і любовної складової.

Сюжет твору «Ескорт у смерть» є доволі заплутаним і органічним. І. Роздобудько паралельно змальовує три повноцінні епічні картини: серію жорстоких вбивств чоловіків, стосунки Дани й Ореста, протистояння Марини і Дани. Детективна і любовна лінія є рівноцінними і повноколірними. Авторка досить яскраво змальовує образ детектива: *«Не встиг Містер Марпл увійти до свого кабінету, як до нього занесли комп'ютерну розпечатку про те, що трапилось у місті минулої доби. (...) Нарешті – труп!» [2, 98].* Стосунки між Даною і Орестом вражають вишуканістю та екстравагантністю: *«Коли вона запропонувала поїхати до неї, він уже й забув про своє «відповідальне завдання» і про небезпеку, яку таїла в собі ця недоступна жінка.» [2, 132].* Вони розвиваються і досягають апогею після розслідування злочинів: *» – Я не можу без тебе ані хвилини.» [2, 158].* Тобто, перипетійна і характерологічна функції любовної сюжетної лінії конкурують між собою. Читач захоплено долає детективний лабіринт, отримуючи справжнє задоволення.

Д. Л. Сейерс також активно експлуатує любовний сюжет. Літературна кар'єра Д. Сейерс почалась в 1916 році з публікації збірки віршів «Op 1». У 1923 році вона опублікувала свій перший детективний роман під назвою «Чие тіло?» («Whose Body?»), в якому перед нами постає головний герой її одинадцяти детективних романів, аристократ і слідчий-любитель – лорд Пітер Уімзі. Роман приніс їй успіх, і в двадцяті роки за ним слідували «Хмари свідків» («Clouds of Witness», 1926), «Неприродна смерть» («The Unnatural Death», 1927), «Неприємність у Беллона-клубі» («The Unpleasantness at the Bellona Club», 1928).

У 1930 році вийшов друком детектив «Сильна отрута» («Strong Poison»), в якому Д. Сейерс репрезентувала головного жіночого персонажа – авторку детективних романів Гарріет Вейн, чий непрості стосунки з лордом Пітером Уімзі стали основою сюжетів пізніших романів: «Розшукується труп» («Have His Carcase», 1932), «Вечір випускників» («Gaudy Night», 1935), і «Зіпсований медовий місяць» («Busman's Honeymoon», 1937).

Сюжетна лінія Гарріет Вейн-Пітер Уімзі є стрижнем, котрий поєднує серію успішних детективних історій. Вона має в основному характерологічну функцію, тобто, сприяє вірному сприйняттю створених художніх образів реципієнтом. У детективі «Розшукується труп» письменниця змальовує здебільшого дружні відносини, котрі тільки епізодично переростають у щось більше: *«Ти ж жінка, котра знає свою справу. Та й*

зачепити тебе важко» [6, 46]. Пітер Уімзі віддає весь свій час роботі і не терпить стороннього втручання. А Гарріет Вейн робить перші непевні кроки у детективній діяльності і робить вона це, щоб мати, перш за все, базу для написання своїх власних творів,

Детектив «Вечір випускників» письменниця збагачує колоритнішою любовною лінією. Д. Сейерс відправляє своїх героїв у студентське містечко, і вони «повертаються» в юність. Детективи інколи забувають про стриманість і бундючність, а згадують про легкість буття: *«Пітере, – сказала Гарріет, коли він припинив кричати так радісно, наче півень, твій милий неприборканий характер інколи нас дуже ганьбить.»* [8, 320]. Своєрідний британський гумор супроводжує нелегкий слідчий процес і показує щирість головних героїв.

Назва детективу «Зіпсований медовий місяць» віддзеркалює події сюжету. Гарріет Вейн і Пітер Уімзі нарешті відкрито заявляють про свої стосунки і намагаються відпочити від нелегкої справи. Проте це їм не вдається. Особистий глибокий інтерес і дивні події становлять формулу зіпсованого медового місяця: *«Ми візьмемося за цю справу. Ти ж моя дружина, якщо ти ще не забула.»* [7, 87]. Свій твір Д. Л. Сейерс назвала романтичною історією з детективними вставками. У ньому любовна лінія домінує над детективною, розвиваючись значно динамічніше. Герої постають рішучими і самодостатніми, готовими до нових пригод. Г. Вейн публікує власні твори, а П. Уімзі плідно співпрацює з поліцією.

Таким чином, любовна лінія у детективах Д. Сейерс має здебільшого характерологічну функцію. Через любовні стосунки авторка показує певний «ріст» персонажів. Так, П. Уімзі із самозакоханого, самовпевненого і до певної міри пихатого слідчого перетворюється у ввічливого толерантного чоловіка. Г. Вейн здійснює свої мрії, реалізує себе як письменниця і дружина, забувши про ту невпевнену дівчину – асистента самодостатнього детектива.

Таким чином, жіночий детектив виник у країнах Європи й Америки, а потім поширився і на пострадянський простір. Є певні канони написання літературного твору вищезгаданого жанру, проте можуть відбуватися деякі зміни. Вони стосуються, насамперед, композиції, а саме сюжету. Два основні види сюжету – хронікальний і концентричний – існують автономно або переплітаються. Детективні твори Д. Л. Сейерс характеризуються хронологічним викладом подій, які пов'язані головними героями. Для художніх творів І. В. Роздобудько притаманною є концентричність сюжету. Причинно-наслідкові зв'язки залежать від конкретної події, навколо якої розгортається дія. Як в англійському, так і в українському жіночому детективі любовна лінія виконує характерологічну функцію, тобто допомагає читачеві сформулювати класти виразне загальної «картини» персонажів. У детективній прозі І. Роздобудько любовний сюжет має ще й

перипетійну функцію, тобто «занурює» читача у художню дійсність і створює умовну конкуренцію основній сюжетній лінії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будний В. В. Порівняльне літературознавство / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 344 с.
2. Роздобудько І. В. Ескорт у смерть / Ірен Віталіївна Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2007. – 159 с.
3. Роздобудько І. В. Останній діамант міледі / Ірен Віталіївна Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2007. – 223 с.
4. Роздобудько І. В. Пастка для жар-птиці (Мерці) / Ірен Віталіївна Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2007. – 159 с.
5. Шахова К. О. Дивні манери найпопулярнішого жанру / К. О. Шахова // Зарубіжна література. – 1998. – № 21. – С. 1–5.
6. Sayers D. L. Have His Carcase / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 2003. – 403 p.
7. Sayers D. L. Busman's Honeymoon / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 2010. – 447 p.
8. Sayers D. L. Gaudy Night / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 1995. – 501 p.

Анотація

У статті розглядаються особливості побудови детективного сюжету авторами-жінками. Характеризуються спільні та відмінні риси зображення любовних стосунків в українському і англійському фемінному дискурсі. Аналізуються функції любовної лінії у детективному сюжеті.

Ключові слова: детективний жанр, сюжет, концентричність, хронікальність

Summary

The article deals with the peculiarities of the composition of the feminine detective plot. Mutual and different features of the representation of the love relationships in the Ukrainian and English feminine discourse are characterized. The functions of the love story in the detective plot are analyzed.

Key words: detective genre, plot, concentricity, chronicity

УДК 821.ІІІ

Думчак І. М.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У РОМАНІ АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА «ЩО СКАЗАНО»

Аналіз художнього тексту передбачає різні підходи до визначення

його поетикальних особливостей, але є такі, які не викликають сумніву в доцільності їхнього застосування. Одним із таких підходів є інтертекстуальний аналіз. Метою наукової розвідки є дослідження художньо-стильових особливостей роману Аскольда Мельничука «Що сказано» з точки зору інтертекстуальності як текстової категорії, яка «відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування і забезпечує прирощення смислу твору» [9, 104]. Завданнями дослідження є визначити поняття інтертекстуальності і проаналізувати основне його функціонально-смісловне навантаження у творі американського письменника через наявні в художньому тексті алюзії, іронічні відтінки в поєднанні з міфопоетикою тощо.

Визначення терміну «інтертекстуальність», які існують у літературознавчій науці, швидше не суперечать, а доповнюють один одного. З одного боку, інтертекстуальність – «метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу дослідити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси» [3, 171]. З іншого – «міжтекстові співвідношення» художніх творів, що відображаються у прочитанні конкретних літературних явищ інших творів через цитування, алюзії, ремінісценції тощо [4, 317]. Ролан Барт визначає інтертекстуальність як «необхідну передумову для будь-якого тексту», що являє собою «загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна встановити, підсвідомих чи автоматичних цитат, що подаються без лапок» [10, 78]. Предметом інтертекстуального аналізу є «художні архетипи, цитати та їхні функції в поетичному тексті, типологічні сходження та відмінності поетичного тексту й текстового об'єкту на різних рівнях художньої традиції...» [7, 534].

Таким чином, інтертекстуальність – це категорія, метод, що набуває конкретного втілення в різноманітних видах і формах міжтекстової взаємодії, специфіка яких визначається функціонально-стилістичною належністю текстів, а також їх типологічними особливостями всередині однієї сфери комунікації.

З приводу наявного у романі Аскольда Мельничука «Що сказано» (1996) прихованого значення, що є вкрай важливим в ідейно-естетичному нашаруванні твору, доцільно говорити про інтертекстуальність художнього тексту.

Слід зауважити, що українські літературознавці наголошують у творі американського письменника на наявності інтертекстуальності. Оксана Забужко характеризує роман Аскольда Мельничука як «напрочуд елегантний стилістично, «по-ринковому» читабельний, по-кундерівськи цинічний, по-гемінгвеївськи драматично пронизливий, найхарактернішою ознакою якого є суцільний взаємозв'язок історії, екзистенційного буття та міфології» [2; 70].

В одній з провідних американських газет говориться про те, що поєднання міфу та реалізму з комічними елементами у творі Мельничука нагадує стиль Маркеса, який глибоко заміфологізував існування героїв у тканину роману «Сто років самотності». Жителі Макондо, фантастичного селища (у Мельничука – Роздоріжжя), що засноване на долині, яка простяглася через цілий світ, і загублене у нетрях одвічного лісу, пізнають його з допомогою мандрівних циган, цікавих предметів і книги арабських казок. Твір латиноамериканського письменника пронизаний поєднанням міфічного і реального, яке простежується навіть при характеристиці героїв під час воєнних дій. Полковник Ауреліано Буендіа, який типологічно схожий з Туром з роману Аскольда Мельничука, хоробро боровся з ворогом, не злізаючи з сідла десятки років [5].

У романі «Що сказано» сльози Тура «вилилися у цілу річку», яку назвали Ольгою на честь його дружини. Символом вічного життя є зелене стеблище, що проросло з черева мертвого ягняти, яке доглядала Ольга. Таке своєрідне ототожнення мертвого людського тіла зі світом рослин створює «архетип аркадських образів» (Нортроп Фрай). Аскольд Мельничук стверджує, що смерть – фізична, а життя – вічне, яке є єдністю й боротьбою протилежних начал: війни і миру, розрухи й відбудови, пекла і раю, бідності й багатства.

Промовистим є зображення становлення християнства в Роздоріжжі, пов'язане з іменами двох проповідників – Кирила та Маркіяна, які є прототипами християнських просвітителів слов'ян Кирила і Мефодія. Автор навмисне надає їм незвичайних здібностей: «Кирило ... переходив каламутне Пекло, або з тиждень служив відправи з татарською стрілою в серці», з розповіді Маркіяна дізнаємося, що вони з Кирилом повбивали драконів [6, 27]. Можна стверджувати, що казковий вимисел і міф підкреслюють романтичне сприймання автором історичної дійсності, надаючи їй іронічного забарвлення.

Однією з важливих тем роману «Що сказано» є тема війни, яка вплітається у художню канву роману своєю суттю та наслідками. Герої, яким випала болісна нагода жити в період воєнних дій, а декому, як-ось Зенону Забобону, і брати участь в них, представляють «втрачене» покоління, образи й мотиви якого нагадують твори Гемінгвея. Трагічний досвід війни, набутий лейтенантом Генрі з роману Гемінгвея «Прощавай, зброє!» чи Робертом Джорданом з твору «По кому подзвін», а також Зеноном з роману «Що сказано», спонукає героїв зневиритись у суспільстві як жорстокій спільноті, але вірити собі та власним переконанням. Саме зневіра у повоєнному відродженні спільноти підштовхує Стефана Забобона після смерті рідного брата, убитого під час війни, до еміграції в країну, де є хоч якась надія на майбутнє.

Текст твору Аскольда Мельничука містить низку історичних та літературних алюзій. Так, князь Тур є явним прототипом давньоруського князя Володимира часів хрещення Русі. Кирило й Маркіян, як вже згадувалося, є прототипами християнських просвітителів Кирила й Мефодія, а Ольга, дружина Тура – прототип княгині Ольги. Становлення християнства, описане у романі у формі легенди, є алюзійним відображенням історичних подій українського народу. Слід зауважити, що в деяких частинах твору міститься відгомін «Слова о полку Ігоревім», як-ось у рядку з роману «The grass bent in sorrow», що звучить як «Ничить трава жалощами»* [8, 667]. Доцільним видається зіставлення стилю А. Мельничука у відтворенні родоводу Забобонів зі стилем біблійної книги Буття: «Посаду книжника перебирав доріст Забобонів: по Маркіянові Андрій, по Андрієві Аскольд, по Аскольдові Дарко, і так далі во віки віків» [6, 27].

Варто зазначити, що саме у міфологічній частині твору, Аскольд Мельничук відобразив минушину у формі привидів, які частково виявляють свою присутність у зображенні сучасного життя героїв в еміграції, зокрема у фіналі, коли привид Тура дивився через вікно на маленького Бо. Вважаємо, що Аскольд Мельничук імплікував у художнє полотно твору поняття привида як образної трансформації минулого у сучасне життя, скориставшись досвідом інших митців слова. Численне функціонування образності привидів у літературі етнічних меншин США справедливо аналізує Тамара Денисова. Так, наводячи як приклад героя Ітена Хоулі з роману Джона Стейнбека «Зима тривоги нашої», дослідниця зазначає той факт, що «привид діда-шкіпера з'являється тоді, коли персонаж має прийняти якісь значущі рішення, а привид небіжчиці тітоньки Дебори – коли треба розбудити його совість та християнське співчуття», а письменниця Максін Гонг Кінгстон вводить до назви свого роману підзаголовок: «Жінка-воїн. Життя серед привидів» [1, 57].

Отже, багатоаспектне прочитання роману Аскольда Мельничука зумовлене насамперед творчим пошуком письменника свого оригінального голосу. Наявність інтертекстуальності як взаємодії прототекстів в одному художньому тексті свідчить про активне звернення автора до автентичних класичних зразків, зокрема Біблії, «Слова о полку Ігоревім», творів Гемінгвея і Маркеса. Спроба дослідити співвідношення різних частин тексту роману «Що сказано», його особливостей міфопоетики може спонукати до подальших досліджень творчості американського митця у контексті світового красного письменства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисова Т. Український міф в американському

*В українському перекладі О. Винникова маємо немілозвучну конструкцію «Трава жалобно припишкла».

мультикультурному просторі / Т. Н. Денисова // Наукові записки. – Том 21. – Філологічні науки. – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2003. – С. 52–62.

2. Забужко О. Що сказано, або як українська література «виходить в люди» / О. Забужко // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х – К.: Факт, 1999. – С. 255–269.

3. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора. – К.: Вид-цтво Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.

4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.

5. Маркес Габріель Гарсія. Сто лет одиночества. / Г. Г. Маркес. – М.: Правда. – 1987. – С. 5–405.

6. Мельничук А. Що сказано // Пер. О. Винникова. – Харків: Фоліо, 1996. – 130с.

7. Нев'ярович Н. Поетика американського постмодернізму: проблеми та шляхи вивчення у педагогічному ВУЗі // Нев'ярович Н. / American Literature at the Edge of XX – XXI centuries. Американська література на рубежі XX – XXI століть: Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. – Київ, 24–25 вересня 2002 р. / Укл. Т.Н. Денисова. – К.: Вид-во Інституту міжнародних відносин, 2004. – С. 529–534.

8. Рудницький Л. Askold Melnyczuk. What Is Told // Рудницький Л. / ЗНТШ. – Т. ССХХІV. – Львів, 1997. – С. 666–669.

9. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. Члены редколлегии: Е.А. Баженова, М.П. Котюрова, А.П. Сковородников. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 696 с.

10. Barthes R. Texte // Encyclopedia universalis. – P., 1973. – Vol. 15. – P. 78.

Анотація

У статті здійснено інтертекстуальний аналіз роману Аскольда Мельничука «Що сказано» на основі дослідження наявних у художньому тексті алюзій. Визначено поняття інтертекстуальності як методу прочитання художнього твору. Виокремлено іронію і міфопоетику як основні особливості твору з погляду міжтекстової комунікації.

Ключові слова: ітертекстуальність, іронія, міфопоетика, алюзія.

Summary

The article deals with the analysis of the Askold Melnychuk's novel «What is Told» that is based on the research of allusions in the fiction. The notion of intertextuality as a method of analysis of a work of art is determined. Irony and mythopoetics are singled out as the main peculiarities from the point of view of intertextual communication.

Key words: intertextuality, irony, mythopoetics, allusion.

УДК 82.091

Смушак Т. В.
Науковий керівник –
доцент **Яцків Н. Я.**

**ТИПОЛОГІЯ ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ
КОНЦЕПТУ «САМОТНІСТЬ» У ПОВІСТІ НАТАЛЕНИ
КОРОЛЕВОЇ «БЕЗ КОРИННЯ» ТА РОМАНІ ІРЕН НЕМИРОВСЬКИ
«ВИНО САМОТНОСТІ»**

Поетична картина світу, яка створюється автором літературно-художнього твору, реалізується через систему концептів, що подаються у своєрідному словесно-образному виразі. Вони утворюють складну й багатопланову концептуальну структуру художнього тексту, пропущену крізь призму авторської уяви, втілюють сутність його мистецького задуму.

«Є твори без сюжету, без теми, яку можна легко виокремити, але творів без концепту немає. Втілення соціальної, моральної, естетичної ідеї – концепту – художніми засобами лежить в основі творчого процесу» [6, 75]. Обов'язкову наявність концепту, концептуальність художнього тексту, за словами В. Кухаренко, можна вважати його основною категорією [6, 75].

Концепт як конденсат втілення авторського задуму, смисловий зміст художнього тексту, його сформульована ідея значною мірою залежать від світовідчуття та творчої особистості літератора. «Автор вносить у концепт індивідуальні змісти, відмінні від загальнономовних, що пояснюється його оцінною позицією та специфічним світосприйняттям... У художньому концепті сублімуються поняття, уявлення, емоції, почуття, вольові акти автора» [8, 176].

Типологічні паралелі на рівні окреслених тем, сюжетних побудов, ідейного освітлення, мотивів, авторських зауваг й загалом концептуальної насиченості текстів можна простежити як в одній, так і в різних національних літературах. «Важливо, щоб ці паралелі були не збігом частковостей, а виражали істотні особливості світогляду авторів, концепції авторів» [2, 192].

Простеження поетикальних суміжностей авторської реалізації концепту «самотність» у повісті «Без коріння» (1936) української письменниці Наталени Королевої та романі «Вино самотності» (1935) французької белетристки Ірен Немировськи, обумовлених, як засвідчують розвідки, опертям на схожі джерела та спорідненість світоглядних засад, має на меті як роз'яснення багатьох проблемних питань спадщини митців, виявлення ще не розкритих граней їх художнього світу, так і формування якісно-

нових суджень у осмисленні українсько-французьких міжлітературних паралелей періоду першої половини ХХ століття.

Компаративному тлумаченню художніх особливостей втілення вітального концепту «самотність» у повісті «Без коріння» та романі «Вино самотності» сприяють теоретичні здобутки вітчизняних та зарубіжних літературознавців та критиків (В. Кухаренко, В. Ніконова, В. Будний, М. Ільницький, О. Баган, З. Живка, І. Голубовська, О. Мишанич, Н. Сорока, Р. Федорів, В. Шевчук, М. Рубінс, О. Philipponnat, Р. Lienhardt), праці провідних дослідників у галузі антропології, філософії, психології (В. Табачковський, М. Булатов, Н. Хамітов, Ю. Швалб, О. Данчева, О. Карлос Мігель Буела, М. Бубер, Г. Торо).

Зіставний підхід до виокремлення тематичних ліній, мотивів, колізій та образів, які задіяні у творенні текстового художнього концепту «самотність» не можливий без урахування визначень окресленого феномену людського буття іншими (не літературознавчими) науковими підходами. Тому перш ніж розглянути літературознавчу інтерпретацію поняття самотності в повісті «Без коріння» та романі «Вино самотності» варто зупинитись на його інтердисциплінарних тлумаченнях.

Так, вчені-філософи В. Табачковський, М. Булатов, Н. Хамітов, роздумуючи над феноменом людської самотності, розрізняють екзистенційні відчуття, які є наслідком перебування в зовнішній чи внутрішній самоті: «Зовнішньою можна вважати самотність, яка є результатом випадкової суперечності людини і соціального середовища. Наслідком *випадку-конфлікту*, який розгортається в межах соціуму. Внутрішня самотність виступає результатом *суперечності людини з собою...*» [10, 244-245].

Психологія, вивчаючи прояви самотності, як правило, прагне з'єднатися із соціологією, стати соціально-психологічним дискурсом. У цьому плані характерною є назва дослідження Ю. Швалба та О. Данчевої – «Самотність: соціально-психологічні проблеми». Дослідники висувають лаконічне та зрозуміле пояснення: «Відсутність духовного єднання – переживається як самотність» [11, 248].

О. Карлос Мігель Буела, з релігійної точки зору, розмірковує: «Самотність – це щось таке, що абсолютно суперечить людській природі. Зрештою, руйнує людину. Все завершується тим, що вона приводить до смерті, тому що породжує в людині огиду до життя. І немає нічого жахливішого, як не любити життя» [3, 132].

Самотність як феномен життя, що призводить до страждання, втрати власної цілісності, гармонійного світовідчуття, віддавна прочитується не лише у трактатах антропологів, філософів, психологів, але й у літературно-художніх напрацюваннях різнонаціональних митців. Роздуми над антропологічним питанням, почуттями самоті, окре-

мішності, відчуження спровоковані нерідко подіями із індивідуально-духовних історій авторів.

Звернення Наталени Королевої та Ірен Немировськи до окресленої ланки антропологічного питання на концептуальному рівні багато у чому автобіографічних творів «Без коріння» та «Вино самотності» (концептуальну скерованість убачаємо уже у символічних назвах повісті та роману), пояснюємо насамперед з огляду парадоксально подібних особистих та душевних поневірянь письменниць періоду їх раннього дитинства та юності.

Наталена Королева, яку В. Шевчук не випадково називає «найекзотичнішою постаттю в українській літературі» [12, 378], побачила світ на іспанській землі (1988). Батько походив із польсько-литовсько-українського роду, мати вела родовід із старовинного розгалуженого дерева іспанських грандів. Зазнати справжнього родинного оточення, що «дає душевне тепло, сердечністю сполучує всіх членів, перетворює їх аж у якийсь колективний організм» [5, 53] Наталені не судилося. Мати померла через кілька годин після її народження. Батько як учений-ентомолог постійно подорожував. З маминої лінії залишився дядько Євгенію, який і став її юридичним опікуном. Але, і він не мав змоги виконувати опікунські обов'язки, оскільки був офіцером королівської гвардії у Мадриді. У такій ситуації бабуся Теофіля, яка проживала на Волині, забрала внучку на виховання на перші шість років. У 1893 році після смерті бабусі Наталена опиняється у монастирі-пансіоні Нотр Дам де Сіон у французьких Піренеях. Лише у сімнадцятилітньому віці майбутня письменниця знову прибуває до України, знайомиться із новою родиною батька, вступає на навчання до Київського пансіону для шляхетних панночок. Саме останні події, сповнені почувань гіркої самотності, тісно вплетені у спогади із раннього дитинства, стають основою її автобіографічної версії «Без коріння».

За іронією людської долі славетна французька романістка Ірен Немировськи народилась на Україні (1903). Зростала в повноцінній й досить заможній єврейській сім'ї. Здавалося, життя створило усі умови для її нормального розвитку й самовияву. Проте через десятиліття в передмові до роману «Вино самотності» дочка письменниці Деніз Епштейн напише: «Дуже рано читання й письменство стають для Ірен найважливішою справою: вони дають їй змогу забути про родинне життя, яке було нестерпним через байдуже ставлення до неї рідної матері. У дитинстві та юності вона була надзвичайно самотньою» [7, 5]. Почуття самотності посилювали постійні переїзди родини – спочатку до Росії, Фінляндії, Швеції, а згодом і вимушена еміграція до Франції. Уже в дорослому й свідомому періоді Ірен Немировськи наважується закарбувати на папері події власного дитинства

та юності. Зі сторінок автобіографічного роману «Вино самотності» дізнаємось про причини відсутності духовного єднання із рідними, аналізуємо наслідки даної дисгармонії, осмислюємо глибинну сутність екзистенційних проявів самотності та відчуження, оснований на правдивих особистісних переживаннях авторки.

Отже, Наталену Королеву, як і Ірен Немировські в ранні роки супроводжували подібні відчуття глибокої ізоляції й покинутості. Самотня ж людина, як тонко підмітив єрусалимський філософ Мартін Бубер, більш схильна вдаватися до самоаналізу: «У крижаній атмосфері самотності людина неминуче перетворюється на питання про саму себе, а оскільки це питання безжально оголює й притягує до гри її найпотаємніше, то людина отримує і досвід самопізнання» [1, 211]. Шлях письменниць до набуття так званого «досвіду самопізнання» детально простежується через душевні потрясіння головних героїнь їх автобіографічних творів «Без коріння» та «Вино самотності».

Образ самотньої людини чи не найяскравіше втілено у особі Ноель (вона ж Наталена) - центрального персонажа повісті «Без коріння». Від народження позбавлена батьківської любові (причини та обставини аналогічні біографічним відомостям про дитинство письменниці), справжнього сімейного тепла, що заспокоює й «уласкавлює», юна героїня зазнала лише так званої «матеріальної сторони» родинного піклування: «Перші шість років її життя були для неї тим, чим для рослини буває оранжерея. Був добрий догляд, були всі умови для нормального фізичного розвитку й існування... Але ж не було там справжнього сонця, що потрібне молодій рослині, не було тепла, що впливає з повноти щедрого близького серця» [5, 53]. «Все, що вона мала, – діставала з мотивів раціональності та свідомости обов'язку...» [5, 53].

Болісно переживала брак любові, уваги та турботи, таких необхідних для нормального душевного розвитку кожної дитини, і головна героїня роману Ірен Немировські «Вино самотності» – Елен Кароль (вона ж Ірен Немировські): «Я не просила мене народжувати!.. Та я воліла б краще не народитися... Мене кинули на землю й полишили рости!.. Це злочин – народити дитину на світ і не дати їй ні крихти, ні дрібки любові!» [7, 127]. Ставлення матері (родовитої міщанки, метою життя якої завжди були розкоші, розваги та коханці) до дочки викривається через сповнені байдужості слова: «Дитина – живий докір, тягар... Вона добре доглянута... Чого їй іще треба?» [7, 30].

Так, здавалося б найрідніша істота на землі – мати перетворюється на ненависного ворога для Елен Кароль: «Обід тим часом закінчувався. Та Елен тепер мала виконати найважче: треба було поцілувати це ненависне біле лице...» [7, 31]. «Елен відчувала, як у ній скипає й шукає виходу

якась незрозуміла гордість, так ніби в її дитячому тілі було замуровано набагато старшу душу, і ображена душа страждала» [7, 31].

Подібну злісну антипатію відчуває Ноель до київської мачухи (другої дружини батька): «Ноель натомість подякувала поправним «реверансом», але простягнутої для поцілунку мачушиної руки «не помітила». І мачуха відразу відчула той німий протест» [5, 59].

Позитивні ж емоції, прояви ніжності, пошани викликають у Ноель, як і у Елен стосунки із батьком: «До батька відчувала повну симпатію й пошану та була йому вдячна, що не накидає їй свого батьківського авторитету» [5, 86]; «Єдиний, із ким Елен цілувалась охоче, був її батько. Лише з ним вона відчувала спільність і близькість по крові, у вдачі, у її сильних і слабких сторонах» [7, 16].

Проте, батьківська участь у вихованні дітей виявилась надто швидкоплинною. До свого сімнадцятиліття Ноель навіть не могла відтворити у пам'яті фізичний облік рідної людини: «Щоправда, не пам'ятала свого татка, бо ж таки 12 повних літ перебувала в далекому монастирському пансіоні у Франції і не бачила навіть новіших татових фотографій. Однак тато є тато. Як же його не любити..?» [5, 47]. Нові ж враження про нього часто викликають сум'яття та протиріччя: «Батько – Ноель могла би про нього сказати вже й тепер – «дуже милий, приємний, вихований і, мабуть, добрий чоловік», – «бавив розмовами дам» так само, наче б це були випадково зустрінуті пасажирки на кораблі, з якими треба сидіти за спільним столом упродовж довгої подорожі...» [5, 54].

Постійна ж зайнятість батька Елен, його невпинні пошуки шляхів фінансового збагачення, поступово відчужують близькі душі: «Коли він нахилився й Елен поцілувала його в шорстку щоку, її раптом охопила така любов до батька, що серцю стало радісно й водночас болісно і тривожно» [7, 55]; «І відразу ж пролунав пронизливий і сумний свисток від'їжджаючого потяга, який відтоді став ніби лейтмотивом, що супроводжував короткі появи батька в її житті» [7, 55]; «Та й про що вони могли говорити? Кароля цікавили гроші, прибутки, обладки, а Елен була невинним дитям» [7, 55].

Опинившись у чужій Україні після дванадцяти років виховання у французьких Піренеях, не розуміючи тутешньої мови, Ноель знаходить порозуміння лише серед небайдужих щиросердних подруг – Марусі та Луїзи: «І хоч там мало чим був їй ближчий той «свій» дім, але ж мала бодай дві близькі істоти. Були це Луїза, що приймала життя однаково як і Ноель, та Маруся, в якій вона чула щирість і відчувала щось, коли не цілком «своє», то принаймні не чуже» [5, 86].

Спокій, затишок, надійність й забуття приносять Елен моменти, проведені в товаристві французької гувернантки – мадемуазель Розі:

«Дівчинка нікого у світі не любила так, як її» [7, 25]; «...завдяки мадемуазель Розі, засинаючи під крики, сварки, брязкіт літаючого посуду, могла байдуже слухати про далеку бурю, як слухають шум вітру в теплому домі за зачиненими вікнами, – адже вона знала, що знайде прихисток біля цієї спокійної жінки...» [7, 27].

Досягти ж гармонії, порозуміння серед «іншого» оточення головним героїням так і не судилося: «А до цього – інше виховання та інші життєві засади, незнання панівної московської мови, нарешті релігійний світогляд – цілком відчужували її від того випадкового докільця, що в ньому опинилася з чужої волі» [5, 131]; «Батько майже не бував удома, мати приходила ввечері й зачинялась у вітальні з Максом; друзів у неї не було – в той час у людей були важливіші турботи, аніж щастя дітей...» [7, 68].

З яким же болем спостерігають юні особини за сімейний устрій однокласників, яких, на противагу їм, повсякчас оберігають й леліють рідні: «І саме на тих феєріях вона й бачила по різних родинях різні відтінки того родинного тепла, що було цементом родини...» [5, 54]; «...вона не зводила захоплених очей із молодої жінки й трьох дітей, з чорного розпатланого волосся матері, яке смикали нетерплячі рученята...» [7, 34].

Відчай, заглибленість у себе, відчуженість закладені у сповнених смутку й відчуття трагізму рядках: «Але ж і вдома вона так само чужа, бо ж там верховодить мачуха. В цілому світі, що в ньому опинилася, вона – все чужа» [5, 131]; «Коли дівчинка спокійно сиділа на самоті в кутку з книжкою в руках, її раптом починало трусити від жаху; їй здавалося, що вона от-от залишиться сама на світі; все в кімнаті дихало ворожістю й страхом...» [7, 38].

У хвилини граничного віддалення, самотність неминуче перетворюється у тунель, який закінчується такими роздумами, що є діаметрально протилежними любові до життя: «Елен довго дивилася на воду в каналі. «От зараз стрибну туди, – думала вона. – Я хочу вмерти...» [7, 95].

Лікар Артур Шефер, оглянувши й вислухавши Ноель, стан здоров'я якої різко погіршав за період навчання у київському Інституті для шляхетних панночок, без жодних вагань констатує: «Кажу вам, сестро, ця дівчина мусить умерти не від туберкульозу, а від того, що вона тут *без коріння*, вирвана зі свого ґрунту й пересаджена в цілком чужий. І тому вона й сама всім і завжди – чужа, чужа й одинока, самотня. Так чим же їй допоможете?...» [5, 105].

Щоб поринути в забуття, зануритись у світ інших відносин та умовин буття Ноель та Елен знаходять розраду в замріяному читанні: «Залишалися тільки книги. І вона читала систематично, здебільша про прадавній світ: Вавилонію, Ассирію, Єгипет – немов навмисне, щоб не помічати того, що було перед очима» [5, 85]; «Та вона любила нав-

чання й книжки, так як інші люблять вино – за те, що допомагає забутись» [7, 68].

Полегшення приносять їй віра у Бога, задушевні молитви: «Монастирським звичаєм хвильку побожно роздумувала, щоб відігнати зайві думки, і почала молитву. З серця немов би спадав порох околишнього життя... І в душі дівчини ставало ясно» [5, 125]; «У церкві Елен нічого не боялася, ні про що не думала, вся в полоні заспокійливих мрій, та варто було їй переступити поріг, опинитися на темній вулиці, піти вздовж темного смердючого каналу – і її серце знову стискала смертельна тривога» [7, 79].

Проте, самотність, як доводять дослідження, може проявлятися у двох родах. Зокрема, С. Єфремов, прочитуючи поезію Лесі Українки, доходить до висновку: «Самотність як психічна потреба, як спосіб одпочити душею на самоті, кинути без перешкоди погляд на своє внутрішнє «я» дуже одрізняється самою натурою своєю від самотності як гіркої долі людини, що живе на людях, але чужа їм, незрозуміла й далека» [4, 51]. Представник американського трансценденталізму Г. Торо указував на негативні конотації поняття «самотності» і на позитивний сенс «усамітнення»: «Самотність» не залежить від наявності людей поряд: «Ми часто буваємо самотнішими серед людей, аніж у тиші наших кімнат» [9, 480].

Самість із трагічного світовідчуття героїнь переходить плавно у сферу невимушеної екзистенції: «...дівчина залишалася сама та, змінивши однострій на вигіднішу власну одіж, могла жити й робити, що хотіла, без тих безупинних «завваг», що, мов павутина, оплітали кожен рух дівчат там, «нагорі»... Такі умови життя були найприємніші» [5, 106]; «Та коли Елен виповнилося десять років, її стала зачаровувати ця меланхолійна недільна самотність» [7, 38].

Відокремленість, усамітнення, віддаленість допомагають героїням, усупереч негативним конотаціям, пізнати власну сутність, набути важливого досвіду самопізнання: «...Ноель майже ніколи не йшла за течією. Не ставилася вороже, але ж не зробила й кроку, щоб наблизитися до цілого загалу і стати такою, як він. Часто треба було чималої сміливості, щоб піти проти течії й зберегти свої індивідуальні погляди, особисту вдачу, окремішню думку» [5, 131]. «Ні, вона була не така, як інші... зовсім не така... Життя в неї було багатшим і повнішим, ніж в інших дітей... Вона стільки всього знала! Бачила стільки різних країн... Вона була маленькою дівчинкою, але мала вже стільки спогадів, що легко розуміла це доросле слово «досвід...» [5, 53-54].

Поступово утверджується віра молодих осіб у щасливе майбуття, зростає прагнення вирватись з-під навколишнього гніту: «І Ноель готувалася там, у житті, пізнати велику, безмежну радість. Будь-що-будь, бодай і

за ціну пропорціонально великого страждання...» [5, 149]. «Я не боюся життя, – повторила вона. – Це були тільки роки навчання. Вони були надзвичайно важкі, але утвердили мою відвагу й гідність. Це і є моє багатство, яке не відняти. Я самотня, але в моєї самотності – терпкий присмак, вона п'янить» [7, 189].

Отже, повість «Без коріння» та роман «Вино самотності», що описують драматичний період життя митців, їх замкненість волею обставин у просторі всепоглинаючої самотності, виразно ілюструють еволюцію особистостей письменниць, їх потяг до гармонії й повноти буття.

На загал же, попри те, що Наталена Королева та Ірен Немировські ймовірно не знали про писемні здобутки одна одної, у їх творчості виявляються спільні акценти, обумовлені, як доводять розвідки, подібними життєвими колізіями тотожного часового проміжку. Дані свідчення не лише дають підстави для зіставних підходів у художньому сприйнятті досліджуваних творів, але й відкривають певні горизонти для простеження українсько-французьких літературних паралелей першої половини ХХ століття. Засобами типологічного зіставлення поетикальних засобів, що творять концептуальну наповненість автобіографічних текстів, виявлено низку спільних ознак, які, створюючи відповідний настрій, сприяли максимальному розкриттю світоглядних та особистісних переконань письменниць, налаштували на пізнання глибинних основ їх творчих методів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бубер М. Проблема человека / Бубер М. Два образа веры. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999 – 592 с.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручн. / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-могилянська академія», 2008. – 430 с.
3. Буела О. Карлос Мігель. Молодь у третьому тисячолітті / Буела О. Карлос Мігель. – Львів : Добра книжка, 2009. – 384 с.
4. Єфремов С. Поезія самотності // Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1993. – С. 210-215.
5. Королева Н. Без коріння; Во дні они; Quid est Veritas? : [повість, роман, новели, оповідання, спогади] / Наталена Королева. – Дрогобич : Відродження, 2007. – 672 с.
6. Кухаренко В. Інтерпретація текста: Уч. пособие для студ. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
7. Немировські І. Вино самотності : [роман] / Ірен Немировські ; [з фр. пер. Г. Малець]. – К. : Унів. вид-во Пульсари, 2010. – 192 с.
8. Ніконова В. Трагедійна картина світу поетиці Шекспіра : монографія / В.Г. Ніконова. – Дніпропетровськ : Видавництво ДУЕП, 2007. – 364 с.
9. Торо Г. Уолден, или жизнь в лесу. – М.: Худож. лит., 1986. – 639 с.

10. Філософія: Світ людини. Курс лекцій : навч. пос. / [В.Г. Табачковський, М.О. Булатов, Н.В. Хамітов та ін.]. – К. : Либідь, 2003. – 432 с.

11. Швалб Ю. Одиночество: социально-психологические проблемы / Ю.М. Швалб, О.В. Данчева. – К. : Украина, 1991. – 270 с.

12. Шевчук В. Загадковий і мінливий світ Наталени Королевої / В. Шевчук // Дорога в тисячу років : Роздуми, статті, есе. – К., 1990. – С. 378-385.

Анотація

Стаття присвячена порівняльно-типологічному дослідженню повісті Наталени Королевої «Без коріння» та роману Ірен Немировськи «Вино самотності» через призму індивідуально-авторських парадигм реалізації у них концепту «самотність».

Ключові слова: типологія, концепт, самотність, відчуженість, відчай.

Summary

The article is devoted to the comparative typological study of the novel by Natalia Koroleva «Without Roots» and the novel by Irene Nemirovsky «Wine of Solitude» through the prism of individual paradigms of the implementation of the concept of «loneliness».

Key words: typology, concept, loneliness, alienation, despair.

УДК 821.162.2:82-32

Спатар І. М.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ МАЛОЇ ПРОЗИ ЕЛІЗИ ОЖЕШКО ТА ІВАНА ФРАНКА

Складність літературно-критичного вивчення малої прози Е. Ожешко та І. Франка пов'язана з величезним обсягом, тематичною й жанровою гетерогенністю художньої спадщини письменників, що становить «цілий світ ідей та образів, захоплень і пристрастей, любові й ненависті, світ боротьби добра зі злом, світ людського серця й душі, що збагатив мистецтво слова важливими естетичними відкриттями» [7, 3]. Осмислення новелістичного доробку цих художників слова є надзвичайно важливим для компаративних студій, оскільки дасть змогу виявити основні тенденції, з'ясувати ступінь й характер (подібність / відмінність) літературного продукту польського й українських письменників. У своїх творах автори представили спектр найрізноманітніших колізій, питань, що турбували суспільство на зламі епох. Власне, творчість на межі ХІХ–ХХ століть стала для письменників причиною синтезу кількох літературних напрямів, хоча «жоден з них, – на думку В. Матвіїшина, – ніколи не існував у чистому, теоретично зумовленому вигляді – всі вони є поєдна-

нням різних методів, стилів та манер, художніх принципів, які відповідають соціально-естетичним вимогам часу» [6, 338].

Дебют Е. Ожешко (новелою «Малюнок з голодних років», 1886) відбувся в переломний період для польської нації – поразки Січневого національно-визвольного повстання 1863 року. З цієї дати розпочинається культурно-літературна доба – епоха польського Позитивізму, основана на позитивістській філософії, що інтенсивно розвивалася в Європі в другій половині XIX століття.

Новелістика раннього періоду не відзначилася великою кількістю творів, проте порушені в них проблеми стали основою для вдумливо-скрупульозного авторського спостереження, що знайшло яскраве відображення в збірках новел та оповідань наступного етапу творчості¹. Протягом 1876-1886 років Е. Ожешко працювала переважно над творами великих форм, сповідуючи канони тенденційного роману в руслі позитивістських традицій: «На провінції» (1870), «В клітці» (1870), «Пан Граба» (1872), «Цнотливі» (1871), «Марта» (1873), «Елі Маковер» (1875) та ін. Соціально-побутові реалії все частіше ставали тлом для детального вивчення індивідуальності людини, її характеру, що формується й змінюється під впливом зовнішніх детермінант. Відбувся плавний перехід до коротших прозових форм, які відтворювали меншу кількість подієвих колізій, проте зображувані явища представляли проблему (новелістичний конфлікт) глибше й детальніше. Звернення до малої прози письменниці, яка досконало володіла романною формою, за словами польського дослідника П. Хмельовського, було сприйнято читачами та критиками насторожено, й водночас вони з «великим зацікавленням стежили за процесом такої зміни. Здавалося, що Ожешко буде затісно в цьому невеликому розмірові й форма розірветься на шматки під навалюю цікавого матеріалу. [...] Але з приємним здивуванням спостерігаємо протилежне: композиція дотримана, характери такі довершені, а стилістичні засоби так дібрані, якби авторка нічого до цього часу не писала, окрім невеликих образків та новел» [12, 319].

Мала проза зрілого періоду – це тритомник «З різних сфер» (1879-1882), збірки «Панна Антоніна» (1887), «Дріб'язки», «Старі образки» й «У зимовий вечір» (1888), репрезентовані креативністю високого рівня. Другий період творчості Е. Ожешко був надзвичайно плідним. Шліфування авторської майстерності супроводжувалося поступовою трансформацією тематичних, строго реалістичних канонів до проблем, які турбу-

¹ Ранній період творчості Е. Ожешко характеризується змалюванням теми селянських «суспільних бід», започаткованих у «Малюнку з голодних років» та продовжених у збірці малої прози зрілого періоду «З різних сфер». Однак сільська тематика, незважаючи на її яскраві ознаки на початку дебюту, не стала у творчості письменниці домінуючою. Для Е. Ожешко ближчим було зображення середовища шляхти та інтелігенції. Початком такого зацікавлення стало оповідання «Перехресні дороги» (1886).

вали суспільство на початку ХХ століття. Збірка «У зимовий вечір» стала сигналом відмінності від тем згасаючої доби, а твори «Тадеуш» та «У зимовий вечір» – мостом переходу до нової культурно-літературної епохи Модерну. На думку польської дослідниці Я. Щесняк, «хитання» догм позитивізму, які «отримали нове звучання у творчості письменників, визнаних корифеями цієї літературної епохи, дає про себе знати насамперед у відмінній опції, пов'язаній з екзистенційною проблематикою» [13, 231], детальне впровадження якої Е. Ожешко здійснила у двотомному циклі «Меланхоліки», що став початком нового, однак останнього періоду творчості белетристики. У 1898–1903 роках письменниця опублікувала три збірки новел: «Іскри», «Хвилі», «Прядиво». За словами Г. Бурштинської, «хоча кількісно вони представлені понад тридцятьма текстами, з точки зору світогляду становлять лише доповнення до «Меланхоліків» [11, 93]. Поетика деяких творів збірки «Іскри» є виразно реалістичною. Правда, майже відсутня суспільна тематика, що домінувала у творах циклу «З різних сфер».

Основними проблемно-змістовими домінантами новелістики Е. Ожешко були: селянська тема («Малюнок з голодних років»), твори про життя міської бідноти («Дивак», «Страчений», «Сіра доля», «Романова»), вивчення жіночого («Чотирнадцята частина», «Панна Антоніна») та єврейського («Сильний Самсон», «Гедалі», «Дай квітку») питань, художнє дослідження функціонування освіти («А...В...С...»), висвітлення дитячих нещасть («Юліанка», «Тадеуш», «Добра пані»), звернення до проблеми патріотизму (цикл «Gloria victis»), екзистенційні мотиви запропоновано в циклі «Меланхоліки».

І. Франко виступив з першими прозовими творами через десять років (1876) після дебюту Е. Ожешко. Письменник одночасно представив зразки великої («Петрії й Довбушуки») та малої («Лесишина челядь») прози. Ранні оповідання І. Франка увійшли до «Бориславського циклу», який містить й дві повісті: «Борислав сміється» та «*Voas constrictor*».

У творчості українського митця налічується більше ста (114) творів малої прози й десять повістей, які, на переконання І. Денисюка, письменник мислив як романні форми, а «виходили вони і в читацькій свідомості закріплювалися як повісті», оскільки тут «діяла інерція польської генеологічної свідомості, яка наш східнослов'янський роман мислить як повість» [3, 60–61]. За дослідником, великі епічні полотна І. Франка «витримані в ключі новелістичної драматургії», тобто «інтенсифікацією структурного часу, бурхливим розвитком подій, внутрішнім драматизмом» [4, 87] вони схожі до новел. Як відомо, І. Франко вважав, що його твори великих форм не зовсім вдалі й називав себе «мініатюристом і мікроскопістом», проте на слушну думку І. Денисюка, пись-

менник створив оригінальний жанрово-структурний тип роману з новелістичною концентрацією часу і простору [3, 60–61]. Звідси й перші порівняльні характеристики, які можна зробити стосовно творчості Е. Ожешко та І. Франка, – письменники розпочали літературну діяльність великими й малими прозовими полотнами, обоє були теоретиками романного й новелістичного жанру: польська письменниця розкрила свої міркування щодо двох форм у праці «Роман та новела», український автор досліджував особливості великої та малої прози у кількох розвідках – «Варлаам і Йоасаф, старохристиянський духовний роман і його літературна історія», «Із секретів поетичної творчості», «Старе й нове в сучасній українській літературі» та ін. На думку української дослідниці Н. Бернадської, «І. Франко першим в українському літературознавстві розробив цілісну теорію роману» [1, 81]. Отож, письменник досконало розумів основні положення жанрової диференційності й змістової консистенції, щоб зобразити «світ у краплі води» [9, 74] або відтворити багатоплановість на фабульному й сюжетному рівнях. «Роман, повість, новела, – писав Франко, – се такі роди літературної творчості, що, незвісні в початках національної літератури, з часом забирають усе більше місця, а в кінці, як отсе в наших часах, запановують майже неподільно в літературі, захоплюють найширший інтерес читаючої громади, витискають майже всі інші роди поезії, особливо епічної, і, стаючись духовною стравою мільйонів, здобувають собі величезний вплив і першорядне значення в історії людської цивілізації» [8, 314]. Таким чином, І. Франко надав прозовим формам важливе значення в літературі й власноруч продукував різноформатні жанрові види.

Еволюція художнього мислення Каменяра розвивалася в річищі симбіозу тематично-жанрової системи та літературно-стильових напрямків, «з яких письменник творив «діалектичний» рецепт свого методу» [5, 13]. У прозовій спадщині І. Франка І. Денисюк виокремлює три етапи розвитку: «добу молодечого романтизму, період позитивізму й етап прямування назустріч модернізмові» [5, 13]. Отож, схожість світоглядно-естетичної еволюції польського та українського письменників, що транслувалася в художні явища, очевидна. Насамперед це другий період, який в Е. Ожешко та І. Франка розвивався на ґрунті позитивістських теорій та подальшого просування до сфери модерного круговороту. Відмітимо, що позитивістський інструментарій, який використовувався авторами для побудови літературних «об'єктів» все-таки різнився. І. Франко вже в ранній творчості, почавши з творів «Лесишина челядь», «Ріпник», «На роботі», практикував стилістичний мікс реалістичної достовірності, позитивістської ідейності, натуралістичної скрупульозності, імпресіоністського враження та виразної модерністської форми, удосконаливши їх

у пізніших новелах («Терен у нозі», «Сойчине крило», «Як Юра Шикманюк брів Черемош»). Е. Ожешко на початку творчого етапу була вірна реалістичній традиції та позитивістській догмі, тому будь-які кроки з наміченого ідейного шляху робила досить обережно, проте впевнено. Наприкінці 80-х років теоретичні підвалини тенденційної літератури почали втрачати свої превалюючі позиції. Під впливом західної філософської думки похитнулася довіра до позитивістських ідеалів, й, на слухну думку Г. Борковської, «Е. Ожешко, яка з великим інтузіазмом приймала позитивістський матеріалізм, відійшла від позитивізму найбільш виразно і найшвидше» [10, 18] серед польських письменників. Позитивістська візія упорядкованого світу, в якому все можна передбачити й науково обґрунтувати виявилася нежиттєздатною. Розум не став єдинодостатнім чинником пізнання. Наступило розчарування у раціональній філософії. Принцип об'єктивізму втратив своє домінування на користь суб'єктивізму, а позитивістський оптимізм уступив місце песимістичним теоріям.

Неоднозначним було відношення І. Франка та Е. Ожешко до модернізму. Спочатку митці ревно заперечували будь-яку причетність їхньої творчості до нового напрямку. Український письменник, який, за словами В. Будного, не відразу адекватно реагував на нові тенденції в літературі [2, 125], одночасно активно працював у руслі декадентського формату (згадаймо славнозвісну дискусію І. Франка із В. Щуратом). На думку науковця, саме І. Франко статтю «Слово про критику», якій «судилося стати літературним і критичним маніфестом українського Модерну» [2, 126], був першовідкривачем нових шляхів до розуміння літературної модерності, Магелланом (В. Будний) нової естетики в українському літературному просторі. За дослідником, Франкова стаття проголошувала такі основні критерії, як «зміна стильових орієнтацій в українській і європейській літературі, зміна концептуальних уявлень про естетично-функціональну модель мистецтва слова, а відтак – зміна літературно-критичної методології» [2, 127]. Франкова творчість (лірична драма «Зів'яле листя», цаство Задухи у творі «На роботі», мотив провідника в поемі «Мойсей», символ смерті в повісті «Великий шум», візії героїв новел «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош», потік вражень «Сойчиного крила», епістолярна форма «Різунів») була безапеляційним доведенням превалювання емоційності над раціоналізмом, хаосу над упорядкованістю, асоціаціями над переконливим знанням, абсурду над логікою («Неначе сон»), тобто тим потенціалом, що виходив за рамки усталеної реалістичної традиції як на рівні змісту, так і форми.

В останній період творчості Е. Ожешко її зацікавив феномен «загадки страждання». Вона визначила його невід'ємною складовою морального поступу, але не вирішальною в історичному розвитку.

Потреба віднайдення сенсу існування представлена мотивом туги меланхоліків, генеза якої в переконанні, що чим більше посилюється енергія життя, тим швидше воно вичерпується й наближається до неминучого кінця. Віра є пошуком дороги до Бога, вибору життя, а не смерті («Одна сота», «З п'ятьми», «Світло в руїнах», «Ланки», «Розчарований»). Діалог з Богом через страждання, блукання, інколи навіть бунт – все це невіддільне від людського фатуму – становить онтологічно-етичну проблематику збірки «Меланхоліки».

Отож, творчість Е. Ожешко на рубежі віків сфокусована на відтворення художньої дискусії позитивізму з новими віяннями модернізму, стрижнем якої є впровадження нової форми комунікації та зміщення центру обсервації від позитивістських побутових реалій до модерно-онтологічних роздумів. Така еволюція була природною та «невимушеною» й для І. Франка, оскільки переорієнтація суспільно-культурно-світоглядних принципів попередньої епохи вимагала зміни філософсько-етично-літературної парадигми, тому перебудова тематичної та жанрової платформ була неминучою практично для всіх письменників зламу століть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бернадська Н. І. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : [монографія] / Ніна Іванівна Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
2. Будний В. Магеллан українського модернізму / В. Будний // Дзвін. – 2008. – № 8. – С. 122–128.
3. Денисюк І. Перебудова і франкознавство / І. Денисюк // Слово і час. – 1990. – №10. – С. 56–61.
4. Денисюк І. Невичерпність атома / І. Денисюк : [зб. наук. праць / упоряд. та перед. Т. Пастуха]. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001. – Випуск 2. – 318 с.
5. Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка / І. Денисюк // Іван Франко : дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.) / відп. ред. І. Вакарчук. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. – Т. 1. – С. 7–21.
6. Матвіїшин В. Поетика французького натуралізму в літературно-критичній рецепції І. Франка / В. Матвіїшин // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнародної наукової конференції, 25–27 вересня 1996 р. – Львів : Вид-во «Світ», 1998. – С. 334–341.
7. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) : [монографія] / Микола Ткачук. – Тернопіль, 2003. – 384 с.

8. Франко І. Варлаам і Йоасаф, старохристиянський духовний роман і його літературна історія / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 30 : Літературно-критичні праці (1895–1897). – 1981. – С. 314–540.

9. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897–1899). – 1981. – С. 45–119.

10. Borkowska G. Jakie zagadki kryje w sobie jeszcze literatura polskiego pozytywizmu / G. Borkowska : [referat wygłoszony na Zjeździe Polonistów «Wiedza o literaturze i edukacji», (22–24. V.)]. – Warszawa, 1995. – 21 s.

11. Bursztyńska H. O nowelach Elizy Orzeszkowej z lat 1896–1903 / H. Bursztyńska // W świetle Elizy Orzeszkowej. – Kraków : Wyd-wo Naukowe WSP, 1990. – S. 78–100.

12. Chmielowski P. Młode siły. Z różnych sfer. Nowele i obrazki Elizy Orzeszkowej / P. Chmielowski // Ateneum. – Warszawa : Drukiem K. Kowalewskiego, 1880. – Seria 1. – T. 1. – S. 318–332.

13. Szcześniak J. Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji pisarzy postyczniowych / J. Szcześniak. – Lublin : Wyd-wo UMCS, 2001. – 318 s.

Анотація

У статті здійснено компаративне дослідження жанрово-стильових особливостей малої прози Елізи Ожешко та Івана Франка на тлі творчих контактів польської авторки з вітчизняними письменниками.

Ключові слова: мала проза, поетика, типологія, міжлітературна комунікація, жанр, стиль.

Summary

The paper presents comparative research of the genre and style peculiarities of the small prose by Eliza Ozheshko and Ivan. Franko on the ground of the creative contacts the Polish author with the Ukrainian writers.

Key words: small prose, poetics, typology, comparativism, cross-literature communication, genre, style.

УДК 82.091

Ткачук Т. О.

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Зрозуміти феномен С. Пшибишевського, пояснити активну динаміку рецепції його творчості в Росії, менш активну в Польщі та епізодичну в

Україні можна, на наш погляд, в аспекті діяхронії в контексті існуючих літературознавчих концепцій у цих країнах.

Першість в ознайомленні українських читачів із творчістю польського митця належить В. Стефанику. Прикметно, що С. Пшибишевський став одним із популяризаторів новелістики українського автора в Польщі, упродовж 1899–1900 рр. публікував його новели в журналі «*Życie*», високо оцінив їхній художній рівень. Вивчення творчих взаємин між письменниками дає підстави стверджувати, що спілкування С. Пшибишевського із В. Стефаником мало двосторонній вплив.

У 1899 р. у львівському журналі «*Живі струни*» А. Крушельницький опублікував власний переклад українською мовою поеми в прозі С. Пшибишевського «Із циклю Вігіль», який досі залишається єдиним перекладом твору польського митця в Україні.

Процес входження творчого доробку С. Пшибишевського в духовний простір українців відбувався, з одного боку, завдяки самому авторові, який упродовж 1899–1906 рр. приїздив із доповідями на терени як Галицької, так і Наддніпрянської України, з іншого, – за посередництва російської літератури. У Львові панувала демократична літературна атмосфера, вирували новаторські ідеї, які й створювали належне середовище для сприйняття художньої спадщини С. Пшибишевського. Представники угруповання «Молода Муза», а також А. Крушельницький убачали у творах С. Пшибишевського новаторські риси, висловлювали захоплення його художніми здобутками.

І. Франко власними критичними судженнями сформулював існування невирішеної проблеми у творчості С. Пшибишевського – нез'ясованість генологічної сутності його художнього доробку. Український письменник не сприймав різного роду абсолютизацій (зокрема ідеалізування, яке відстоювала частина галицьких митців, а також «новітньої» естетики потворного). О. Кобилянська була обізнана із творами С. Пшибишевського, однак не сприймала їх через апологію зла, страждання та занепаду. Епістолярій В. Стефаника та О. Кобилянської підтверджують підвищений інтерес до творів С. Пшибишевського в Україні упродовж 1896–1903 рр., коли письменник був популярним у Польщі.

Інформативно важливою для з'ясування особливостей засвоєння доробку С. Пшибишевського в Україні є кореспонденція Лесі Українки за 1900 р. та її критичні зауваги стосовно творчості письменника, висловлені в 1901 р. у статті «Заметки о новейшей польской литературе», яка була опублікована в журналі «*Жизнь*». Поетеса титулувала польського автора «жерцем нової релігії мистецтва», відзначила всю суперечливість його поглядів стосовно повної творчої свободи. Леся Українка редагувала переклад твору С. Пшибишевського «Апострофа к Королю-Духу на пороге нового столетия:

поэма в прозе Станислава Пшибишевского памяти Юлиуша Словацкого», здійснений перекладачем, відомим тільки за криптонімом М. К.

Починаючи з 1900 р. публікуються численні дослідження творчості польського митця в Росії, де поширилась «мода» на С. Пшибишевського (В. Висоцький, С. Давидов, Є. Деген, В. Короленко, В. Фельдман та ін.). У цей час масово видаються твори письменника, про нього пишуть статті, есе, ставлять його п'єси. У східнослов'янському культурному просторі чи не найповнішу репрезентацію спадщини польського автора маємо російською мовою.

У 1909–1914 рр. інтерес до творчості С. Пшибишевського простежується на сторінках журналу «Українська хата», у якому друкувалася поезія і проза письменників-модерністів Галичини та Наддніпрянської України. «Хатяни» прославляли автономну дію сильних особистостей, які стоять вище від загальної маси. У цьому українські критики солідаризувалися із С. Пшибишевським. Концепти «самотності митця», «самоцінності мистецтва», «естетизму» перегукувалися з ідеями С. Пшибишевського, що не могло не привернути увагу речників журналу «Українська хата» М. Євшана та М. Сріблянського. Важливий внесок у поширення ідей С. Пшибишевського в українському літературному середовищі здійснив М. Вороний, який пропагував естетизм, відхід від шаблонності, проте не визнавав «штуки без ідей». У книзі «Театр і драма», що складалася зі статей, опублікованих у 1911–1912 рр. у журналі «Літературно-науковий вісник» і газеті «Рада», а також у розвідці «Драма живих символів» М. Вороний поширює новаторські ідеї польського письменника стосовно «нової драми».

Творчим доробком С. Пшибишевського в Україні зацікавилися після Першої світової війни. У 1918 р. критик місячника літератури, мистецтва та громадського життя «Шлях» (Київ, 1918–1919) Й. Зоранчук, узявши за назву власної статті «Шляхами душі. Диференціація індивідуума» заголовок твору С. Пшибишевського «Шляхами душі», відзначив, що душа – то невід'ємний складник індивіда та найцінніший у житті людини елемент, до якого прагнуть віднайти шлях письменники. Творчість С. Пшибишевського він вважав яскравим прикладом для усвідомлення сутності символістської й експресіоністської естетики.

У 1927 р. символіст В. Бобинський у львівському журналі «Вікна» (№ 2) надрукував посмертну згадку «Станіслав Пшибишевський», у якій поінформував про особливості творчості польського митця, наголосивши на значущості його новацій для польського літературного процесу.

У відділі рукописів Центрального державного історичного архіву України у Львові (фонд 26, опис 4, справа 286) ми виявили архів дослід-

ника Натана Качки, який цікавився творчістю польського письменника, сприяв популяризації його художнього доробку серед українсько-польських читачів. Ці архівні матеріали досі ніде не друкувалися. Для дослідників творчості С. Пшибишевського студія Н. Качки «Естетика Станіслава Пшибишевського», датована 1930 р., становить особливий інтерес. У ній автор здійснює огляд літературної спадщини С. Пшибишевського, заглиблюючись у сутність його естетичних поглядів, вказує на чинники, які мали значний вплив на формування світогляду митця.

На підставі проведеного дослідження робимо висновки про подібні та відмінні обставини рецепції творчості С. Пшибишевського в українському та польському літературних процесах.

До перших, зокрема, належать:

– спільність духовної та інтелектуальної атмосфери, у якій виробилося світоглядно-філософське підґрунтя модернізму (орієнтація на концепти «мистецтва для мистецтва», «чистої краси», «чесності з собою», «свободи особистості», «абсолютизованого індивідуалізму»);

– загальноєвропейське захоплення модернізмом, яке не оминувало ні польське, ні українське літературні середовища;

– критичне ставлення до поглядів С. Пшибишевського, які розходилися з ідеологією польського та українського державотворення;

– сприйняття польського митця як зачинателя символістської драми (Р. Таборський, С. Мразек, М. Вороний).

До відмінних обставин рецепції зараховуємо:

– можливість рецепіювання у польському літературному середовищі творчості С. Пшибишевського із першоджерел і за посередництвом німецької літератури, в українському – за посередництвом російських перекладів і з оригінальних (особливо ж у Галичині) текстів;

– у польському літературознавстві засуджено пансексуалізм, відсутність патріотизму, неврастенічність у творчості митця, натомість в українському, окрім критичних зауважень тих-таки І. Франка чи В. Стефаника, знайшлося місце і для поцінування возвеличення Духу в творах С. Пшибишевського, що виводиться з романтичних ідей Ю. Словацького (Й. Зоранчук, Леся Українка).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобинський В. П. Станіслав Пшибишевський // Бобинський В. П. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Переклади: [упоряд.; передм.; приміт М. І. Дубини] / Василь Бобинський. – К. : Дніпро, 1990. – С. 490–492.

2. В. Б. [Василь Бобинський]. Станіслав Пшибишевський: Посмертна згадка / В. Б. Бобинський // Вікна. – 1927. – № 2. – С. 10.

3. Качка Н. Станіслав Пшибишевський / Натан Качка //

Центральний державний історичний архів України у м. Львові, ф. 26, оп. 4, спр. 286, 150 арк.

4. Пшибишевський С. Из землі зродженому творцеві / Станіслав Пшибишевський // Краківські Українознавчі Зошити. Т. VII-VIII. – Краків : Швайпольт Фіоль, 1998. – С. 295–296.

5. Пшибишевський С. Из циклю Вігілії: [пер. А. Крушельницького] / Станіслав Пшибишевський. – Львів : Накл. А. Крушельницького і В. Старосольського, 1899. – 41 с.

6. Przybyszewski S. Listy. T. 1-3 – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, – 1918–1927, 1954. – 654 s.

Анотація

У статті визначено особливості та форми рецепції творчої спадщини С. Пшибишевського (1868–1927) в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття. Уперше в українському літературознавстві системно розглянуто рецепцію творчості С. Пшибишевського в дискурсі національного літературного процесу хронологічно означеного періоду, з'ясовано значущість особистого внеску письменника в розвиток українсько-польських літературних взаємин.

Ключові слова: рецепція, компаративний аналіз, модернізм.

Summary

The article highlights the peculiarities and forms of the reception of literary works by S. Przybyszewski (1868–1927) in the discourse of Ukrainian literary process of the late 19th – early 20th centuries. For the first time in the Ukrainian literary studies the research deals with the reception of literary works by S. Przybyszewski in the discourse of Ukrainian literary process of the chronologically defined period, specifies the significant personal contribution of the writer to the development of the Ukrainian-Polish relationships at different levels of literary system.

Key words: reception, a comparative aspect, modernism.

УДК 82.091:316.423.6

Турчанська О. С.
Науковий керівник –
доцент **Яцків Н. Я.**

ПРОБЛЕМА ЖІНОЧОГО АРИСТОКРАТИЗМУ В ТВОРЧОСТІ Е. ГАСКЕЛЛ ТА О. КОБИЛЯНСЬКОЇ

Образ жінок-аристократок, їх уявлення про рівноправність жінки і чоловіка, розподіл соціальних ролей, порушення проблеми шлюбу – спільний стержень творів англійської письменниці Елізабет Гаскелл та

української письменниці Ольги Кобилянської. Адже обидві письменниці центром своєї філософсько-поетичної рефлексії обрали образ «нової жінки» і в своїх роздумах поставили її центром багатьох дихотомій: «жінка і мистецтво», «жінка та історичний процес», «жінка і чоловік», «жінка і людська свідомість», «жінка і матеріальний добробут», «жінка і свобода», «жінка і національний характер», «жінка і шлюб». Однак втілення центрального образу жінки-аристократки у творах цих письменниць має свою специфіку, що, зрештою, закономірно, адже обумовлено особливостями розвитку національних літератур та їх власного літературного досвіду.

Для компаративного аналізу ми обрали новелу О.Кобилянської «Аристократка» та повість Е. Гаскелл «Кренфорд», оскільки саме в цих творах і українська, й англійська письменниці найповніше окреслили проблему збереження жінкою-аристократкою, причому, насамперед, аристократкою духом, а не походженням, шляхетності своїх думок і вчинків у непростих умовах домінантного патріархального суспільства. Тому обидві письменниці поставили своїх героїнь перед непростим вибором в життєвому просторі вбогості, невизначеності, втрати життєвих орієнтирів. І хоч за жанровою віднесеністю і текстовим обсягом твори не ідентичні («Аристократка» – новела, а «Кренфорд» – повість), все ж спільний концептуальний стержень, спільна проблематика – як не втратити жінці чистоту своїх помислів та вчинків під тиском суспільної та культурної дискримінації, під тавром «другої статі» – дозволяє нам зіставляти ці твори в контексті нашого компаративного аналізу.

Метою нашої статті є дослідження проблеми збереження жіночого аристократизму духу на основі компаративного аналізу повісті Елізабет Гаскелл «Кренфорд» та новели Ольги Кобилянської «Аристократка» на ідейно-тематичному, стилістичному та образному рівнях тексту із використанням гендерного інструментарію.

Обидві письменниці у своїх національних літературах стояли біля витоків і феміністичного руху, і феміністичної теорії, чим й обумовлений гендерний аспект їхніх творів. Так, «Ольга Кобилянська увійшла в українську літературу і в суспільне життя в той час, коли, хоч і з суттєвим запізненням, актуалізувалася проблема емансипації. Дискурс цієї проблеми вилився у свого роду «феміністичну практику», невід'ємною часткою якої була діяльність Ольги Кобилянської. Читання творів німецьких класиків літератури і філософії допомогло письменниці вийти на якісно новий рівень світосприйняття і мислення» [5, 5].

Для компаративного аналізу враховуємо також наукові висновки літературознавця Стешин І. О. щодо особливостей західноєвропейського та українського феміністичного дискурсів. Дослідниця вважає специ-

фічною рисою українського жіночого руху його «загальнонаціональну соборну концепцію, яка включала в себе не тільки осі боротьби жінок за свої права, а й утверджувала обов'язки перед державою, нацією, народом», «обстоювання особливого призначення української жінки», тоді як представниці західноєвропейського фемінізму «акцентували на самоцінності особистості жінки, її праві на розвиток, свободу, творчий самовияв» [7, 16].

Порушуючи проблеми «жінка і мистецтво», свобода творчості, О.Кобилянська ввела в літературну галерею нових жінок, але не з античності чи середньовіччя, а із сучасності» [5, 5]. До осмислення проблем творчої реалізації українських жінок-інтелігенток в умовах соціально-політичного становища тогочасної Буковини О.Кобилянська звернулася в новелі «Аристократка» (1896 р.). Саме ця новела стала першою спробою, першою «сходинкою» усвідомлення буковинською письменницею суспільної ролі «нової» жінки-інтелігентки, жінки – аристократки духу, жінки-подвижниці.

Автобіографізм є також основним джерелом повісті «Кренфорд» британської письменниці Е.Гаскелл. Як зазначає у передмові до твору А.Єлістратова, «недавно оприлюднена епістолярна спадщина письменниці показала, як глибоко і органічно зв'язана ця книга із біографією Гаскелл, з усією її творчістю і з її поглядами на мистецтво і життя» [2]. Адаже у своїх листах авторка не раз вказувала на справжність, автентичність багатьох подій, описаних у творі: «Там все правда, адже я сама бачила корову, вбрану в сіру фланелеву блузу, – і я знаю кішку, що проковтнула кружева...» [2]. А досліджуючи біографію Е.Гаскелл, з'ясуємо, що виросла вона в маленькому містечку Натсфорд (він і став прототипом Кренфорда), а далі їй довелося жити на окраїні великого фабричного міста Манчестера, і доволі часто вона зверталася думками до міста свого дитинства як до найсвітліших і наймиліших серцю спогадів. В одному із листів до Джона Раскела вона зізналась, що повість «Кренфорд» – це «книга, написана в пошуках утраченого часу».

Повість британської письменниці Е.Гаскелл і новелу О.Кобилянської «Аристократка» об'єднує спільний образний стрижень жінки-аристократки і тематичне тло – зображення останнього періоду їхнього життя, періоду згасання життя. Тільки у новелі О.Кобилянської образ жінки-аристократки один, а в повісті Е.Гаскелл цей образ творить старосвітський світ усіх жінок провінційного міста, причому кожна із героїнь уособлює якусь одну із рис аристократичного характеру, що взаємодоповнюють одна одну і витворюють цілісний образ британської аристократки. Хоча найбільш спорідненим із образом аристократки О.Кобилянської, на нашу думку, є образ міс Метті із повісті «Кренфорд».

Аристократка О.Кобилянської з однойменної повісті – це не стільки аристократка за походженням, хоч на початку твору мовиться, що була вона «жінкою чесного, загальноповажного чоловіка, яко дідичка», скільки аристократка за духом, вчинками. На старості життя їй випало нелегке випробування – життя із сином-п'яницею. Однак навіть такий поворот долі – від багатой і знатної дружини до жебрачки – не зламав сили її духу: «Безнастанно навчала дітей, жінок і мужчин... Німб величчя і якоїсь вищості... впливав на ню саму благородно» [6, 329]. Ідеалом О. Кобилянської була жінка освічена, інтелігентна, з високими духовними запитами і прогресивними поглядами, з ніжним і жертвним серцем.

Нелегкі випробування випали і на долю кренфордських аристократок – самотність і бідність. Але навіть у бідності велич їхнього духу гідна подиву. Згадаймо сцену твору, в якому розорена через банкрутство міського і селянського банку міс Метті віддає останніх п'ять золотих северинів фермеру, у якого прикажчик відмовляється прийняти банкноту цього банку. Великодушність і жертвність себе іншим – це спільні риси героїнь обох творів. Великодушність жінок проявляється і в ставленні до дітей. Так, героїня О.Кобилянської свій вільний час присвячує навчанню дітей, а міс Метті із вікна вітальні посипає натовп кренфордських дітей дощем цукерок і льодяників.

Ще однією спільною рисою характеру цих героїнь є непідкупна гордість. О.Кобилянська ескізно, декількома словами підкреслює цю рису своєї героїні: «Заможніші газдині-селянки, зобов'язані їй до вдячності, приносили їй дещо в дарунок. Вона не приймала. Дякуючи з ласкавістю, котра своєю лагідністю майже мішала, – відсилала все назад» [6, 330]. Міс Метті після банкрутства міського і селянського банку відмовлялась прийняти будь-яку допомогу як від своєї прислуги, так від подруг. В колі кренфордської жіночої аристократії існує своєрідна кругова порука бідності, що зігриває і самотність міс Метті. Так, її подруги тайком поповнюють її склад, а служниця Марта безкоштовно доглядає за нею навіть після того, як виходить заміж. Якраз у цих розділах повісті найяскравіше простежується гуманна утопічна традиція англійського реалістичного соціального роману часів Е. Гаскелл. Разом з тим, обидва сюжети творів засвідчують корпоративність жіночого колективу. Тут обидві письменниці репрезентують жіночоцентричний фемінізм, представники якого вважали жіночу діяльність «резервуаром суттєвих цінностей для суспільства», а жіночу мораль вважали альтруїстичною на протигагу егоїстичній чоловічій моралі.

Важливою складовою аристократизму героїнь порівнюваних творів є тісний кровний зв'язок поколінь, бережлива пам'ять про предків. Аристократка О.Кобилянської відмовляється їхати доживати віку до

дочки, бо тут похований її чоловік. Буковинська письменниця пише: «що найважливіше – тут лежав її муж похований, і тут була вона znana. Кождий селянин, кожда жінка в селі знала і шанувала її, для кожного мала пораду й щире слово. Кождій дитині була «бабуною», а недужим – лікарем» [6, 329]. А свої моральні і фізичні сили героїня новели О.Кобилянської черпає зі спогадів про предків, чим підкреслює і національну єдність поколінь, і значну роль жінки в історичному процесі як носія цієї пам'яті: «...в найбільшій убожестві, в найбільших злиднях додавали їй спомини про її предків сили чинили гордою і неподатливою. Доля кепкувала собі з неї, зневажала її, але зломити – зломити не могла» [6, 329]. Найбільшою цінністю для міс Метті у повісті Е. Гаскелл була їх фамільна Біблія і «Словник» доктора Джексона, яким вона дорожила як пам'яттю про старшу сестру, а також сімейні листи. Листи в повісті Е. Гаскелл виступають важливими темпоральними мікрообразами, уособленням спогадів, які герої не хочуть відпускати, а також символом сімейних таємниць, загадок, недомовленості. Наприклад, спогади міс Метті про дитинство і молодість викликають у неї бажання «переглянути старі сімейні листи і знищити ті з них, які не призначались для чужих очей, – вона часто казала, що пора зайнятися листами, та все не брала за них, ніби боячись тієї болі, яку може викликати таке читання» [2, 38]. Через сімейні листи британська письменниця робить спробу розкрити таїну жіночої душі, таїну материнства як одну з основних тем гендерної проблематики; через листи авторка також намагається диференціювати жіночу і чоловічу моделі письма.

Зв'язок поколінь у творах обох письменниць нерозривно пов'язаний із поняттям «спадщина». Аристократка О.Кобилянської в розмові із внуком найціннішим скарбом предків називає «независиме право»: «По предках осталося тобі независиме право!» [6, 332]. Саме перспектива реалізації цього права онуком дозволила душі аристократки «чутися вдоволеною».

Жителі Кренфорда також отримали спадок від предків – неписаний кодекс етикету, в яких чітко визначались години прийомів і візитів, накреслювались межі між дозволеним і забороненим, «вульгарним» і «пристойним», «аристократичним» і «плебейським». Як бачимо, британська авторка духовну єдність поколінь матеріалізувала у мікрообразах вічних книг та неписаному кодексі кренфордського етикету, у О.Кобилянської зв'язок поколінь світоглядний, духовний, а найціннішою спадщиною пращурів є право на свободу («независиме право»).

Гендерна проблематика простежується і в стосунках аристократки із сином та дочкою. Власне, син і стає для неї тим найтяжчим хрестом, відмовитись від якого вона не змогла: «Не можу його покинути! – від-

повіла сумно, але рішуче, – його покидають і так усі, і чи ж він не мій син?» [6, 329]. Натомість дочка завжди підтримує і допомагає матері. Аристократка О.Кобилянської не має імені, і цим самим буковинська письменниця вводить її образ у національний контекст. Авторка таким способом типізації української жінки ніби наділяє рисами аристократизму (гордістю, непоступливістю, твердістю і стійкістю духу, негіддательністю, великодушністю) все українське жіноцтво. Разом з тим, цей образ українська письменниця ніби мимоволі вводить у політичний контекст. Адже її аристократка є емігранткою, яка, уникаючи політичних переслідувань, змушена емігрувати за кордон, де і зазнає тяжких поневірянь. Але О.Кобилянська не наголошує на політичній складовій її еміграції і лише декількома словами на початку новели говорить про її політичну боротьбу та боротьбу її предків. Так, новела розпочинається словами: «Її високі значні кривні полягли почасти яко політичні проступники в Росії, почасти – забрала їх холера. Її ж занесла доля, по довгих незвичних борбах, далеко за границю» [6, 328]. Ці слова і пояснюють патріотизм головної героїні, який вона зуміла прищепити своєму внукові, але, на жаль, не змогла прищепити синові. На її похороні онук згадує про клятву, яку дав бабусі: «прирік їй у своїм житті дві речі: раз, коли числив сім років – ніколи не пити, а другий раз, як мав тринадцять років – остати своєму народові вірним» [6, 332], і тут же дає собі слово цієї клятви дотриматися, бо «був її внуком – і був сином пригнобленої нації» [6, 332]. Про те, що розпочата аристократкою і її предками боротьба не була марною і буде продовжена онуком, можемо прочитати між рядками: «Його (онука) очі, звернені на помершу, запалали» [6, 332]. І саме цей вогонь в очах онука є тією важливою деталлю, яку не можна опустити під час аналізу новели, де кожен натяк, кожна деталь є важливим елементом цілісної композиції, необхідною складовою у розумінні головної ідеї твору. Вогонь в очах онука – готовність до продовження боротьби «сина пригнобленої нації» – стає тим здобутком аристократки, що і виправдовує її «боротьбу до останніх сил з суворістю життя». Отже, О.Кобилянська окремими штрихами, ескізно, ледь помітними розписами пензля художника слова, що виправдано законами жанру новели, детермінує життя головної героїні лінією політичної боротьби, наділяючи її політичною самосвідомістю і національною самоідентифікацією, високим патріотизмом. Письменниця вибудовує ланцюг поколінь «предки – головна героїня (аристократка) – онук», що є надзвичайно важливим чинником у тривалості цієї боротьби за визволення нації, бо засвідчує її протяжність у часі і невідворотність перемоги. Разом з тим, у цьому ланцюгу немає ні сина, ні дочки. Але якщо дочка присвятила себе сім'ї і її син (онука)

аристократки) стане продовжувачем цієї боротьби, то п'яниця-син не виправдав жодних надій матері, не став тим своєрідним «буфером» передачі досвіду поколінь. Проблема українського патріотизму стояла перед О.Кобилянською досить гостро, що засвідчують як її художні твори, так і листування із Лесею Українкою. В одному із листів О.Кобилянська пише: «Як то прикро, що ось я, Ви, Леся Українка та багато інших на своїй рідній землі вважаємося чужинцями один одному, бо немає й самої назви «Україна», а є Австрія, Росія, які подерли на шматки ту Україну, як стару онучу. А ми маємо просити чужинця, що заліз до нашої хати, абись дозволив нам пересунутися з одного кутка в другий» [8, 12].

У творі Е. Гаскелл ми не прослідковуємо політичної складової у житті кренфордських дам, натомість досить виразним є соціальний аспект їхнього буття, що проходить під знаком бідності. Практично все їхнє життя у провінційному Кренфорді і зводиться до постійної боротьби із бідністю. Так, на початку свого твору британська письменниця пише: «Здогадуюсь, що деякі із благородних жителів Кренфорда були бідними і ледве зводили кінці з кінцями, але, подібно спартанцям, вони ховали свої страждання за посмішками. Ми ніколи не говорили про гроші, бо ця тема мала присмак торгівлі і ремесла, а ми, включаючи найбідніших, всі були аристократами» [2, 10].

Отже, здійснюючи компаративний аналіз повісті Е. Гаскелл «Кренфорд» і новели О. Кобилянської «Аристократка», можна зробити наступні висновки. Обидва твори ідейно і тематично близькі, адже і британська, й українська письменниці обрали центром своїх творчих роздумів тему поведінки жінки-аристократки в умовах самотності і бідності, в колі соціальних і моральних проблем, які змінюються за принципом калейдоскопу. Найбільш спорідненим із образом аристократки О.Кобилянської, на нашу думку, є образ міс Метті із повісті «Кренфорд». Вижити цим жінкам допомагають сила і велич духу, зв'язок із поколінням предків, корпоративність жіночого колективу. Обидві письменниці репрезентують жіночо-центричний фемінізм, представники якого визнавали жіночу мораль альтруїстичною на противагу егоїстичній чоловічій моралі. Альтруїзм їхніх героїнь проявляється у жертвності: аристократка О.Кобилянської жертвує своїм життям заради невдячного сина, героїня британської письменниці приносить в жертву особисте сімейне щастя заради старшої сестри і батьків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. – К.: «Факт», 2003. – 360с.

2. Гаскелл Э. Креэффорд [перев. с англ. И. Гуровой; предисловие А. Елистратовой]. – Электронний ресурс: <http://www.litru.ru/br/?b=104989>
3. Гундорова Т. *Feminamelancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – Київ: Критика, 2002. – 272 с.
4. Зборовська Н. Статечний кріль. Феміністичні роздуми / Н. Зборовська. – Електронний ресурс: <http://community.livejournal.com/ststechnyikril/5893.html>
5. Каменська І.В. Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської (за творами «Нюба», «Valsemelancolique», «Некультурна», «Земля», «Через кладку»): автореф. дисертації на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: за спец.: 10.01.01 – українська література. – К., 2003. – 20 с.
6. Кобилянська О. Твори в 2 т. / О.Кобилянська. – К.: Дніпро, 1983. – Т.1. – С. 333–353.
7. Стешин І.О. Художнє втілення феміністичної ідеї в найновішій британській і українській прозі (А.Картер, О.Забужко): автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.05 – порівняльне літературознавство / І.О. Стешин. – Тернопіль, 2002. – 18 с.
8. Сюдюков І. Аристократка духу, або Блакитна зірка Ольги Кобилянської / І. Сюдюков // День. – 19 квітня 2002 р.
9. Шовалтер Е. Феміністична критика у пуці // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 680–709.

Анотація

У статті досліджується проблема збереження жіночого аристократизму духу на основі компаративного аналізу повісті Елізабет Гаскелл «Кренфорд» та новели Ольги Кобилянської «Аристократка». Підставою для дослідження є спільна феміністична ідея, втілена українською та англійською письменницями відповідно до особливостей розвитку національних літератур та власного літературного досвіду.

Ключові слова: гендер, жіноче письмо, феміністична теорія, патріархальна традиція, аристократизм духу.

Summary

The problem of female spirit aristocratism preservation on the basis of comparative analysis of the novel «Cranford» written by Elizabeth Gaskell and the novel «Arystokratka» written by Olga Kobylyanska is investigated in the article. The reason for this investigation is common feminist idea that is embodied by Ukrainian and English writers according to the peculiarities of the development of national literatures and the writer's own literary experience.

Key words: gender, feminist writing, feminist theory, patriarchal

tradition, spirit aristocratism.

УДК 82.091

Чура Ю. О.

Науковий керівник –
доцент Девдюк І. В.

**МІСЦЕ І РОЛЬ МОТИВУ КОХАННЯ У СЮЖЕТНО-
КОМПОЗИЦІЙНІЙ СТРУКТУРІ РОМАНУ-ПЕНТАЛОГІЇ
Б. ЛЕПКОГО «МАЗЕПА» І ТРАГЕДІЇ
РУДОЛЬФА ФОН ГОТТШАЛЯ «МАЗЕПА»**

У європейських літературах існує біля двадцяти різножанрових творів, присвячених постаті гетьмана І. С. Мазепи. І хоча славетний українець був перш за все відомим політиком і меценатом, найширшого розголосу набула не його державна діяльність, а романтична пригода молодості – шалена скачка на спині коня, що була покаранням за зв'язок із заміжньою жінкою. Цей аспект біографії, широко популяризований письменниками-романтиками, з часом трансформувався у так званий «міф про Мазепу». Чи не найвідомішим і найбільш резонансним твором за мотивами відомого українця стала поема Дж. Байрона «Мазепа» (рік написання 1818, видана 1819). Саме вона дала поштовх для написання цілої низки літературних витворів, у яких гетьман постає героєм любовного сюжету. На цій хвилі не меншої популярності набув також біографічний факт заключного періоду життя гетьмана, зокрема його симпатія до похресниці Мотрі Кочубей – доньки генерального судді Василя Кочубея. Вказана історія лягла в основу найвідомішого твору німецькомовної мазепіани – трагедії Рудольфа фон Готтшала (1823–1909) «Мазепа» (існує дві редакції – 1860 і 1865) та видатного роману-пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» (1926–1955).

Незважаючи на багатий досвід української дослідницької мазепіани, у нас досі немає спеціальної студії, присвяченої німецькомовним творам про І. С. Мазепу, у тому числі трагедії Р. Готтшала. Знаходимо лише окремі згадки у статтях Д. Донцова, Д. Наливайка, В. Матвіїшина, В. Лавренчука, які розглядають проблему рецепції та інтерпретації образу українського гетьмана у творах таких європейських романтиків, як Дж. Байрон, В. Гюго, Ю. Словацький. Не знайшла ґрунтовного висвітлення проблема місця і ролі любовної історії у романі Б. Лепкого, хоча цей твір за останні роки неодноразово поставав об'єктом дисертаційних досліджень, зокрема Л. М. Білякович, Н. М. Лупак, Т. М. Литвиненко, В. В. Соколової. Проте у них увага акцентується на постаті гетьмана чи історіософії роману. Більш детальний підхід у вказаному руслі знаходимо

у статті Б. І. Вальнюк «Іван Мазепа та Мотря Кочубеївна в історичній романістиці Б. Лепкого» [1]. Інші дослідники, зокрема О. В. Тарасова у статті «Жінки у житті І. Мазепи: міф і реальність», С. О. Павленко в книзі «Міф про Мазепу», здебільшого відображають стосунки Мазепи та Мотрі з точки зору історичної об'єктивності [6, 7]. С. О. Павленко розвінчує століттями існуючі у свідомості людей упередження щодо постаті українського рейментаря, зокрема міф про збездичену Мотрю.

На сьогодні не проведено жодного дослідження, у якому проблема кохання у трагедії Р. Готшала та пенталогії Б. Лепкого розглядалась би в компаративному аспекті, хоча для цього є всі підстави, найбільш вагомий з яких – спільність історичного сюжету, що ліг в основу названих творів. Такого типу студії необхідні, оскільки допомагають виявити як національну своєрідність та особливості індивідуального підходу письменників до трактування знакової події у житті гетьмана, так і спільні моменти, що об'єднують західноєвропейську та вітчизняну літературну мазепіану. Важливо, що відображена у творах історія кохання І. С. Мазепи виходить за вузькі рамки сюжету, зачіпаючи ширше коло проблем. Тож у представленій на розгляд статті ставимо мету здійснити функціональний аналіз любовного сюжету у структурі трагедії Р. Готшала «Мазепа» та романі-пенталогії Б. Лепкого «Мазепа», встановити спільні та відмінні риси авторських інтерпретацій, визначити їхні суспільно-історичні та літературні чинники.

Основною любовною сюжетною лінією аналізованих творів є Мазепа-Мотря (у німецькій трагедії – Матрена). Пенталогія Б. Лепкого розпочинається повістю за ім'ям головної героїні – «Мотря». Дослідниця історичної романістики Б. Лепкого Б. І. Вальнюк трактує таку композиційну структуру роману у символічному ключі, висловлюючи думку про багатозначність образу Мотрі у романі та виявляючи у ній як риси реальної історичної особи, так і абстрактної надії на здобуття незалежності України. У фрагментарній оцінці персонажів вона – то надія на воскресіння України (гетьман), то ідея незалежності (Чуйкевич), то міфологічна Єлена з Троянської війни чи вечорова зірниця з сузір'я Близнюків (Україна тоді співвідноситься з Троєю) [1]. Б. Лепкий починає свою епопею зі змалювання історичних постатей та подій: візиту російського царя Петра I до гетьмана, клятви І. С. Мазепи боротись за визволення рідної землі. Після такого політичного вступу автор повертає у русло особистого життя гетьмана, чим заслуговує негативну оцінку критиків [5]. Б. І. Вальнюк проводить паралелі між особистими поривами і визвольними прагненнями гетьмана [1]. Можна припустити, що такий підхід зумовлений також і метою автора більш повно розкрити характер головного героя, а також змалювати його образ кардинально відмінним

від пануючого стереотипу пристарілого спокусника своєї молоді похресниці. Було б нелогічним зображати Мазепу-політика для налаштованого негативно читача. Натомість перші дві частини пенталогії дають автору змогу зобразити гетьмана благородною, глибокою, чуйною, освіченою особистістю, намалювати портрет Мазепи-чоловіка, а не лише Мазепи-політика – жорсткого, владного і рішучого.

Образ Мотрі розкривається у пенталогії у різних ракурсах: авторському наративі, словах головного героя, характеристиці інших персонажів пенталогії, зокрема Івана Чуйкевича, батьків Мотрі, а також другорядних персонажів роману. І всюди вона постає не такою, як інші дівчата і жінки – химерною, невпокоєною, демонічною, з крутою вдачею та повною загадок душею. Чи не найвлучніше характеризує Мотрю російський князь О. Меншиков у сцені допиту після падіння Батурина. Автор передає надзвичайне здивування прибічника Петра I, що «така молода й гарна жінка, знає історію й цікавиться політичними питаннями. У них таких жінок нема. Вони могли вирости тільки серед ліберального устрою, там, де шанувалася особиста свобода, де ідея незайманості й недоторканості людини робилися життєвим, якщо не писаним законом» [3; 410]. Князь бачить існуючу прірву між Україною та Росією і розуміє споконвічну ворожнечу між двома народами, що зумовлена величезними, непримиримими відмінностями у світоглядах і культурах. Потайки О. Меншиков визнає вищість того жіночого типу, який представляє собою Мотря – не покірної та безвільної північної жінки, а освіченої, начитаної, вільної духом. Таким чином, автор створює образ непересічної особистості з твердими переконаннями та складним внутрішнім світом, із сформованими поглядами на політичні та життєві питання, образ жінки неординарної та не схожої на жодну іншу, такої, в яку міг закохатись легендарний гетьман.

За допомогою любовної лінії роману Б. Лепкий розкриває характер головного героя, проте не робить її ключовою, майстерно вплітаючи у відображені у творі історичні події заключного періоду гетьманування І. С. Мазепи. На відміну від задуму українського автора, Р. Готтшаль підносить любовний сюжет до основного в трагедії, подекуди навіть маніпулюючи історичними фактами для зручності розгортання любовної інтриги на їх тлі. Австрійський дослідник німецькомовної мазепіани А. Вольдан дотримується точки зору, що автор був добре ознайомлений з історичними фактами, про що свідчить обізнаність Р. Готтшалья про контакти І. С. Мазепи з донськими козаками, ватажок яких – Булавін теж з'являється у творі, про маневри шведського короля Карла XII під Полтавою. І якщо автор і відходить від історичних даних, то не від незнання, а переслідуючи певну художню мету [10; 154]. Мотря (Матрена) в інтерпретації німецького автора є донькою полковника Іскри, а не генерального

судді Василя Кочубея. Саме з конфлікту навколо дівчини відбувається розвиток драматичної дії у трагедії. Іскра звинувачує гетьмана у звабленні та викраденні його доньки. Полковнику відомі плани гетьмана щодо переходу на сторону шведів. З метою помсти він доносить на І. С. Мазепу російському цареві. Петро I, не повіривши Іскрі, видає зрадника гетьману для страти. Особисті непорозуміння героїв призводять до конфлікту на політичній арені.

Хоча історична трагедія за обсягом значно менша від пенталогії Б. Лепкого, образ коханої гетьмана поданий у німецькому творі у більш інтенсивному розвитку. Українська Мотря – бунтівна душа, патріотка від першого до останнього рядка роману. Присутня не так еволюція образу, як зміна місць і ситуацій, де проявляє себе вдача дівчини: від спокою і розміреності життя батьківської оселі до палаючого Батурина. Німецька ж Матрена на початку трагедії – наївна і безкорисна. З нагнітанням драматичної дії дівчина перетворюється під впливом обставин на амбітну і мстиву. Вона горить помстою за страту батька і марить лише своїми амбіціями – владою, без розуміння того, чим треба пожертвувати, щоб досягти такої мети:

Мазепа: Ти Іскри донько, що ти тут шукаєш?

Матрена: Корони! ... А я хотіла з паном панувати [8; 526-527].

Дівчина інтригує, бере активну участь не лише в особистому, але й у політичному житті, переносячи свої образи на гетьмана у державну сферу, вирішуючи тим самим долю битви. Апогеєм її підступності є отруєння коханого у фінальній сцені трагедії. Німецький автор відображає зміну ставлення дівчини до І. С. Мазепи і у мові героїні. Якщо на етапі закоханості він для Матрени «grosser Hetman» (великий гетьман), «die Liebe, die mein Herz entzückt» (любов, що захоплює моє серце), «ich aber liebe dich, wie meinen Stern» (я кохаю тебе, як свою зорю), то зі зміною ставлення різко міняється і характер звертань [9; 27-28, 112]. Гетьман стає «grausamer» (жорстокий), «das ist der Mann nicht, dem mein Herz gehört» (це не чоловік, якому належить моє серце), «Mörder» (вбивця), «Tiger» (тигр), «wild» (дикий) [9; 121-130].

Таким чином, осмислюючи і трактуючи роль І. Мазепи в історії, Б. Лепкий створює образ прогресивного державного діяча, дипломата, просвітителя, борця за незалежність України, любовна ж лінія роману є другорядною, хоча пенталогія і розпочинається повістю «Мотря». Стосунки гетьмана та доньки генерального судді Василя Кочубея допомагають розкрити характер І. Мазепи, зобразити непересічну особистість політика та його готовність пожертвувати особистим заради високої цілі об'єднання та визволення України з-під московського ярма. Образ коханої гетьмана є поліфункціональним. У Мотрі втілюються поняття надії та

незалежності. Даний персонаж є також показовим для різниці культур та менталітетів держав І. С. Мазепи та Петра І.

На противагу українському автору, Р. Готтшаль ставить любовну інтригу у центр композиційної структури трагедії, допускаючи подекуди історичні неточності для зручності розвитку романтичного сюжету. Наявні дві любовні сюжетні лінії: Мазепа-Матрена та Лодоїска-Казимир. Любовний трикутник Мазепа-Матрена-Гордієнко відіграє важливу роль не лише в особистих стосунках героїв, але і впливає на політичну ситуацію та результат Полтавської битви. Відомий міф про галоп Мазепи на спині коня вводиться для пояснення причин вчинків персонажів трагедії та нагнітання драматичної дії. Історичні події служать лише тлом для розгортання любовної інтриги. В авторській інтерпретації даного сюжету є очевидним вплив пануючої у Європі байронічної лінії зображення українського гетьмана. Серед спільних рис виділяється тенденція обох авторів до зображення стосунків героїв у платонічному руслі та акцент на батьківському ставленні гетьмана до дівчини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вальнюк Б. І. Іван Мазепа та Мотря Кочубеївна в історичній романістиці Богдана Лепкого / Б. І. Вальнюк // Джерела. – 1998. – №1. – С. 28-32.
2. Даниліна О.В. Еволюція художнього образу гетьмана Івана Мазепи в українській і зарубіжній літературі XVII – XX ст.: [монографія]. – Мелітополь: ТОВ «Видавничий будинок ММД», 2009. – 140 с.
3. Лепкий Б. Батурин / Б. Лепкий Вибрані твори у 3 т. [упорядкув. Б. І. Мельничук]. Том 3. – Тернопіль: Збруч, 2008. – С. 239–487.
4. Лепкий Б. Мотря: Істор. повість у 2-х ч. // Б. Лепкий Мазепа: Трилогія – Львів: Червона калина, 1991. – 389 с. – (Іст. б-ка «Дзвона»).
5. Опільський Ю. Втеча перед дійсністю («Мазепа» – Богдана Лепкого) / Ю. Опільський // Нові шляхи. – 1929. – №7. – С.112–119.
6. Павленко С. О. Міф про Мазепу / С. О. Павленко. – Чернігів : Сіверянська думка, 1998. – 248 с.
7. Тарасова О. В. Жінки в житті Івана Мазепи: міф і реальність / О. В. Тарасова // Дніпро. – 2001. – № 9–10. – С. 129–132.
8. Франко І. Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне виданє. Драматичні переклади Осипа Юрія Федьковича. / Іван Франко // Писання Осипа Юрія Федьковича. – Львів. – 1902. – 532 с.
9. Gottschall R. Mazeppa. Geschichtliches Trauerspiel in fünf Aufzügen / Rudolf Gottschall. – Leipzig: Brockhaus, 1865. – S. 3-192.
10. Woldan A. Ivan Mazepa in der deutschsprachigen Literatur / A. Woldan // Wiener slavistisches Jahrbuch. – Wien, 2010. – Band 56. –

Анотація

У статті розглядається мотив кохання у пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» та найвідомішого з творів німецькомовної мазепіани XIX століття – однойменної історичної трагедії Р. фон Готтшала. Детально аналізується його місце та роль у сюжетно-композиційній структурі вищенаведених творів.

Ключові слова: любовний сюжет, пенталогія Б. Лепкого, Р. Готтшаль, Мазепа, Мотря Кочубей.

Summary

The article deals with the love intrigue in B. Lepky's pentology «Mazepa» and one of the most famous of German-language Mazepa-works of the 19th century, R. Gottshall's historical tragedy «Mazepa». It analyzes its place and role in the plot-compositional structure of both works.

Key words: love intrigue, B. Lepky's pentology, R. Gottshall, Mazepa, Motrya Kochubey.

УДК 821.133.1

Яцків Н. Я.

ФРАНЦУЗЬКА ЛІТЕРАТУРА В КРИТИЧНІЙ СПАДЩИНІ В. Г. МАТВІЙШИНА

Зацікавлення професора В. Г. Матвіїшина французькою літературою цілком закономірне, адже відкрив її для себе з дитинства, слухав казки, а пізніше вчився читати саме французькою мовою, і тому, напевне, ностальгія за другою батьківщиною спонукала до постійного бажання ознайомлювати й українського читача з творами великого французького народу та шукати точки перетину у ментальності, культурі та утвердженні національних ідеалів. Перші наукові розвідки в українських журналах датуються 1965 роком і демонструють прагнення неупереджено оцінити зацікавлення творчістю французьких митців, детально, скрупульозно представити архівні матеріали, вибірюючи відгуки та переклади й переспіви їх творів у західноукраїнській періодиці для відтворення динаміки поширення та сприйняття французької літератури в Україні.

Критичне наукове осмислення французької літератури не випадково почалося з творчості Е. Золя. Цей французький письменник займає особливе місце в публікаціях прикарпатського дослідника. Відкриті виступи Золя в пресі зі звинуваченнями французького уряду у сфабрикованій справі Дрейфуса привернули увагу світової громадськості і вселяли віру

представникам української культури в те, що утвердження справедливості можливе.

Варто зауважити, що рецепція творчості Е. Золя в Україні ґрунтовно вивчається В. Матвіїшином через праці І. Франка, який ознайомився з творами французького автора завдяки російським перекладам, а пізніше став їх першим перекладачем та активним популяризатором українською мовою, а також радив молодим талантам (Марку Черемшині, О. Рошкевич), які саме твори Золя добирати для перекладу. Аналіз архівних матеріалів та публікацій у тодішній пресі (газета «Буковина») свідчить про скрупульозне вивчення всіх фактів, що дозволяє реконструювати історико-літературний контекст кінця ХІХ – початку ХХ ст. на Західній Україні і встановити роль французької літератури в утвердженні ідеалів гуманізму та справедливості. Часто українські письменники та критики перекладами та публікаціями творів французьких авторів виражали ті думки, які були конче потрібні й актуальні для пробудження свідомості українського читача, уникаючи таким способом цензури. Українські письменники спрямовували свої зусилля на те, щоб «розбудити від летаргічного сну загальноукраїнське суспільно-політичне життя, вселивши народіві віру в необхідності побудови самостійної держави як неодмінного чинника для виходу з економічного та духовного занепаду, для рецепції та взаємозбагачення українських та європейських творчих, культурних, поетичних надбань» [4, 259].

Важливе місце в історико-літературознавчих дослідженнях прикарпатського вченого займає і творчість В. Гюґо. Зокрема, на відміну від традиційної інтерпретації романтичного світосприйняття та історичних романів французького письменника В. Матвіїшин звертає увагу на маловідомі сучасному читачу твори В. Гюґо, які, однак, відіграли важливу роль у суспільно-політичному житті Росії та України наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Скрупульозні дослідження архівних фондів допомогли виявити конфісковані переклади заборонених соціально-зabarвлених поем В. Гюґо «Бідні люди», «Легенда віків», «Перед грозою», які представляють французького романтика активним борцем за гуманізм та нескореність «перед фізичним та духовним рабством, готовністю на жертви в ім'я щастя людини і суспільства» [4, 219]. Якщо радянське літературознавство завжди наголошувало на революційному романтизмі В. Гюґо, то, на думку В. Матвіїшина, французький романтик своє метою бачив «виховання нового типу людини, яскравої особистості, що керується у своїх вчинках філософією гуманізму, християнської моралі, відкидає кровопролиття, жорстокість, помсту, фанатизм, насилля і терор як способи вирішення особистих та соціальних проблем» [4, 215]. Переклади творів Гюґо, І. Франка, Лесі Українки, Олени Пчілки, Христини Алчевської сприяли розвитку україн-

ської літератури, пробуджували громадянські почуття та збагачували рідну національну культуру європейськими здобутками.

Поряд з іменами В. Гюго та Е. Золя у коло критичних зацікавлень В. Матвіїшина входить творчість багатьох представників французького письменства, зокрема Гі де Мопассана, А. Доде, Г. Флобера, які поділяли новаторські погляди Золя на проблеми сучасного мистецтва і, відвідуючи зустрічі в заміському будинку в Медані, прилучилися до формування та інтерпретації теорії натуралізму та публікації збірки «Вечори в Медані», яка не одного автора зробила всесвітньо відомим.

Досліджуючи творчість Мопассана вчений звертає увагу на перші переклади французького автора, зокрема новелу «У дорозі», зауважуючи композиційну майстерність та новелістичну концентрацію, що привернули увагу українських новелістів М. Коцюбинського, В. Стефаника, які розвивали малий жанр в українській літературі. Пізніші літературознавчі розвідки В. Матвіїшина продовжують рецептивні дослідження типологічними порівняннями на рівні жанру, стильової своєрідності, тематичної і проблематичної схожості.

Серед українських дослідників французької літератури, таких як Н. Воробйова, М. Гресько, Г. Кочур, Л. Єремєєв, Д. Наливайко, В. Пашенко, статті яких стосовно французьких письменників вміщені до УЛЕ, перу В. Матвіїшина належать бібліографічні розвідки про Е. Базена, О. Бальзака, П.-Ж. Беранже, Г. Боплана, П. Бурже, П. Верлена, Ф. Вольтера, братів Гонкурів, В. Гюго, А. Доде, Еркмана-Шатріана, А. Ламартіна, Ф. Ларошфуко, Ж. Лафонтена, А. Лессажа, П. Лоті, Ж. Рішпена, Ж.-Б. Мольєра..., що свідчить про визнання заслуг професора Матвіїшина в українському літературознавстві.

Паралельно працюючи над статтями в УЛЕ, В. Матвіїшин розширює свої дослідження, спрямовуючи їх в русло компаративістики. Зокрема починаючи з 90-х років, центральне місце у його розвідках займають визначні постаті української літератури у контексті українсько-французьких літературних взаємин (І. Франко і Г. Флобер, Т. Шевченко, В. Стефанік, О. Кобилянська, М. Коцюбинський і французька література, Л. Мартович і Е.Золя). Аналізуючи роль Т. Шевченка в історії українсько-французьких літературних взаємин, Раїса Кириченко ставить праці В. Матвіїшина поряд з дослідженнями таких визначних українських вчених, як О. Білецький, Є. Кирилюк, М. Гресько, Ф. Погребенник та Д. Наливайко, особливо наголошуючи на тому, як сприйняття творів французької літератури вплинуло на формування волелюбних революційних ідей українського поета [2, 3]. До авторитетного кола науковців відносить В. Матвіїшина і В. Дончик, полемізуючи з редакцією часопису «Критика» та Г. Грабовичем стосовно новітнього погляду на українську літературу та

докторської дисертації П. Іванишина, захист якої викликав жваву дискусію в академічних колах столиці [1, 2]. На статті прикарпатського вченого опираються і автори колективної монографії «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті», узагальнюючи розвиток українсько-французьких літературних взаємин [5,].

Перекладознавчий аспект, представлений у публікаціях В. Матвіїшина у дослідженнях з історії українського перекладу, зокрема стосовно «Енеїди» І. Котляревського, яка, завдяки живій народній мові, заклала основи української духовності і неповторності, демонструючи синтез українських народних традицій та європейського розважального жанру. Переклади І. Котляревського далекі від досконалості, це скоріше вільні переспіви, однак ці перші спроби ознайомити українського читача з набданням світової літератури дали поштовх до розвитку перекладознавства, яке найпотужніше проявилось в кінці XIX ст. в перекладах І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Лесі Українки і багатьох інших.

Зауважимо, що аналіз перекладів у наукових розвідках В. Матвіїшина завжди доповнюється й виявленням ремінісценцій, алюзій чи й схожих сюжетних колізій у художніх творах самих перекладачів, адже вони добирали для перекладу ті твори, які їм були особливо близькі, відповідали духовній атмосфері часу. Так, зокрема, з'являються на українській сцені переробки п'єс Мольєра «Жорж Данден» і «Мізантроп» в майстерному перевтіленні з українським колоритом П. Свенціцького. Звернення до кращих зразків світової літератури свідчило не про відсталість української літератури, а навпаки, про її зрілість, постійну спрямованість на поглиблення ідейного змісту, розширення кола охоплюваних проблем і прагнення до широких міжнародних контактів. «Глибока обізнаність Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та інших письменників із здобутками світової духовної культури, – зазначає автор, – була наслідком їхньої невпинної праці та великої шани до мов і мистецтва інших народів» [4, 159].

На зламі тисячоліть літературознавчий вектор В. Матвіїшина змінюється в руслі типологічних студій. Дослідження рецепції західноєвропейської літератури у творчому засвоєнні Тараса Шевченка, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича, Ольги Кобилянської та багатьох інших дає підстави для аргументованих порівнянь типологічних збігів на рівні змісту, мотивів, образів, стильових домінант, що засвідчує суголосність розвитку української літератури зі світовою. Порівнюючи естетичні концепції Ж.-Ж. Руссо та Г. Сковороди, прикарпатський дослідник приходиться до висновку, що «спільність світогляду обох філософів зумовлена передусім розвитком суспільної думки у Франції та Україні, їх антифеодальними настроями, історичними умовами розвитку суспільства»

[4, 206]. Незважаючи на різницю у формах і засобах вираження філософських ідей, майже одночасно і незалежно один від одного Руссо і Скворода пропонують повернення до первинного стану єднання з природою, зауважуючи «несумісність соціальних форм культури абсолютизму з духовними цінностями вільної людини, яка живе інтересами та прагненнями свого народу» [4, 207]. Типологічні порівняння «поезій у прозі» Марка Черемшина з поетичним творами Стефана Малларме, новелістики Гі де Мопассана з малою прозою М. Коцюбинського, «Мужицька смерть» Леся Мартовича і Е. Золя, повістей О. Кобилянської з романами «сільського циклу» Жорж Санд, повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» з драмою П. Меріме «Перші кроки авантюриста», поеми Лесі Українки «Легенда віків» з одноіменним тритомним твором В. Гюго засвідчують прагнення В. Матвіїшина поєднати дві близькі йому культури й виявити складний процес взаємодії самобутніх національних літературних систем, які розвивались суголосно, демонструючи віковічні прагнення до краси, гармонії, мистецтва.

Якщо перші критичні праці прикарпатського вченого мають історико-літературознавчий напрям, що, зрештою, зумовлено необхідністю систематизувати контактено-генетичні зв'язки української літератури з європейськими, зокрема французькою, та виявити типологічні сходження, то дослідження останніх років демонструють поглиблення теоретичних міркувань і в руслі інтермедіального дискурсу. Аналіз Шевченкової повісті «Художник» у контексті розвитку живописного мистецтва, евфонічної домінанти ритміки і мелодики Верленової «Осінньої пісні», живописності Стефаникових пейзажних замальовок у порівнянні з картинами Ф. Мілле та скульптурами О. Родена виявляють глибокі знання та тонке відчуття французького мистецтва.

Отже, саме французька література найповніше представлена у літературознавчих працях В. Матвіїшина, адже глибинний зв'язок з культурою країни, у якій народився, і в якій пройшли дитячі роки, превалював над іншими зацікавленнями й органічно визначав науковий вектор досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дончик В. То хто ж реанімує ідеологізацію. – Електронний режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/text.html?id=1161&category=5&search=%CC%E0%F2%E2%B3%BF%F8%E8%ED%20%C2.%C3>.

2. Кириченко Р. Тарас Шевченко і Франція: до історії українсько-французьких культурних взаємин. – Електронний режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/text.html?id=1945&category=6&search=%CC%E0%F2%E2%B3%BF%F8%E8%ED%20%C2.%C3>.

3. Матвіїшин В. Г. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX–

XX ст. / В. Г. Матвіїшин. – Львів: вид-во при Львівському держуніверситеті, видавниче об'єднання «Вища школа», 1989. – 166 с.

4. Матвіїшин В.Г. Український літературний європеїзм: монографія / Володимир Матвіїшин. – К.: ВЦ «Академія», 2009. – 264 с. (Серія «Монограф»).

5. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. В 5-ти томах. – К., 1988. – Т. 3. – 485 с.

Анотація

У статті аналізується внесок прикарпатського дослідника В. Г. Матвіїшина у літературознавчий дискурс українсько-французьких літературних взаємин, увага зосереджується на історико-літературних, типологічних та перекладознавчих працях.

Ключові слова: рецепція, типологія, сюжети, переклад, літературні взаємини.

Summary

The paper analyzes the contribution of Carpathian researcher V. H. Matviyishyn to the literary discourse of Ukrainian-French literary relationship, the attention is focused on literary-historical, typological and translation studies works.

Key words: reception, typology, themes, translation, literary relationship.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА Й АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 801.8+821.111

Голод Б. Р.
Науковий керівник –
доцент Думчак І. М.

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ НАВАНТАЖЕННЯ ІРОНІЇ У ТВОРЧОСТІ ДЖЕЙМСА ПАУЕРСА ТА ІВЛІНА ВО

Упродовж останніх років інтерес до лінгвостилістичного аналізу художнього тексту у вітчизняній та зарубіжній філологічній науці зростає. Це зумовлено передусім усвідомленням нерозривного діалектичного зв'язку між змістовим ідейно-тематичним задумом автора і формальними лінгвістичними засобами його втілення на рівні окремого художнього твору. Вивчаючи історіографію присвячених проблемам лінгвостилістики та інтерпретації художнього тексту праць, серед особливо значущих можемо виділити не тільки віддалені в часі фундаментальні дослідження В.Виноградова, Л.Щерби, О.Потебні, але й цікаві наукові розвідки сучасників, зокрема М.Волкової, І.Ткалич, С.Українця, Ю.Коваліва.

Так само було і залишається актуальною проблемою різних галузей філологічних наук – лінгвістики, текстолінгвістики, лінгвостилістики – дослідження питань гумору, іронії і сатири. Вивченню мовних засобів гумору, іронії та сатири у структурі художніх творів присвятили свої праці О.Шонь, Д.Мюкке, Г.Боярко, Г.Проценко, С.Походня, О.Калита, Ф.Бацевич.

Варіанти дефініції поняття представлено різними науковцями у різні історичні епохи. Об'єднує всі визначення загальноприйняте розуміння сутності іронії як однієї з категорій комічного. Навіть на рівні довідкової літератури загальноприйнято сприймати іронію як художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення. Згідно з сучасним словником літературознавчих термінів, у стилістиці іронія – це «фігура, яку називають «антифразис», коли висловлювання набуває у контексті протилежного значення. Іронія – це насмішка, замаскована зовнішньою благопристойною формою» [3, 321].

Досить вичерпно аналізують іронію з точки зору стилістики та естетики науковці В. М. Кожевніков та П. А. Ніколаєва. Згідно з їхніми спостереженнями, іронія – це «інакомовлення, що виражає насмішку або лукавство, коли слово чи вислів отримують у контексті мовлення значення, протилежне буквальному сенсу чи таке, що його заперечує чи

ставити під сумнів. Іронія – це паплюження та протиріччя під машкарою схвалення і згоди. Переважно іронію відносять до тропів, інколи – до стилістичних фігур» [1, 132]. Такої ж думки дотримується переважна більшість літературознавців. Зокрема, Ю.Ковалів стверджує, що в іронії «декодування подається не в самому висловленні, а в контексті, в інтонації, пояснюється культурно-історичною ситуацією, вживанням високого стилю для позначення низьких, примітивних явищ» [2, 436].

Водночас самі науковці визнають, що в зазначеному дискурсі існує низка проблем, які залишаються недостатньо дослідженими, висновки інколи надто суперечливі та вимагають подальшого аналізу й теоретичного осмислення. Це стосується зокрема питань лінгвістичної та екстралінгвістичної диференціації понять «гумор», «іронія», «сатира», визначення характеру та діапазону мовних засобів їх реалізації в художній літературі [4].

Зручним кутом зору, який дозволяє охопити зазначені вище проблеми, є погляд на функціональне призначення та лінгвостилістичну презентацію засобів іронічного зображення у новелістиці британських та американських письменників першої половини ХХ століття.

Зокрема, пропонуємо детальніше зосередитись на творчості представника американської малої прози Джеймса Пауерса та британської – Івліна Во. Вибір цих письменників зумовлений тим, що саме вони є типовими представниками жанру новелістики у національних літературних процесах, вони жили і творили в один і той самий час і в зв'язку з цим у їхніх творчих манерах є багато спільного, адже тогочасні світові тенденції у розвитку новелістики мали вплив на письменників у всьому світі, незалежно від національності. Насамперед маємо на увазі тісний зв'язок жанру малої прози із журналістикою. Періодичні видання, а особливо так звані «таблоїди» набули в першій половині ХХ століття неймовірної популярності. Формат такої преси був зручним для розміщення у ній коротких оповідань («short stories»).

На тлі активних змін у культурно-історичному житті Америки та Британії, новели були покликані для розв'язання моральних дилем, які, своєю чергою, завжди супроводжували ці зміни. Перша половина ХХ століття була надзвичайно бурхливою, і нерідко мала проза давала новий, свіжий погляд на тогочасні проблеми, часто здійснювала «викривальну» функцію, відверто демонструючи проблеми соціуму. Саме тому письменники часто зверталися до засобів комічного зображення дійсності загалом і до вживання іронії зокрема.

Розглянемо на прикладі короткого оповідання Джеймса Пауерса «Death of a favorite» механізми формування комічного змісту у творчості автора, а також лінгвостилістичні засоби їх вираження.

Найбільш виразними зразками іронічних конструкцій є наступні:

«I had spent most of the afternoon mousing – a matter of sport with me and certainly not of diet – in the sunburnt fields that begin at our back door and continue hundreds of miles into the Dakotas» [5, 295].

Це одне із перших речень новели і одразу ж видно, що для вираження іронічного змісту автор застосовує вставну конструкцію «a matter of sport with me and certainly not of diet». При подальшому аналізі стає зрозуміло, що автор досить часто звертається до такого прийому. Ще один приклад: «I gradually gave up the idea of hunting, the grasshoppers convincing me that there was no percentage in stealth» [5, 295], де вставною конструкцією із застосуванням так званого «absolute participle clause» є «the grasshoppers convincing me that there was no percentage in stealth». Також варто згадати такі яскраві приклади вживання вставних конструкцій як «Father Malt, breaking off the conversation (if it could be called that), was his usual dear old self» [5, 295]. У цьому реченні вставну конструкцію можна навіть візуально чітко уявити, адже її вжито в якості своєрідного «пояснення» і внесено в дужки.

Так само і в іншому прикладі автор застосовує вставну конструкцію для вираження іронічного підтексту: «Could I – this impossible thought is often with me now – could I effect a reconciliation and alliance with father Burner? Impossible! Yes, doubtless. But the question better asked is: How impossible? (Lord knows I would not inflict this line of reasoning upon myself if I did not hold with the rumors that Father Burner will be the one to succeed to the pastorate.)» [5, 296]. Тут їх аж дві: перша – «this impossible thought is often with me now», яка є пасивною, бо не виражає іронічного підтексту, а друга – «Lord knows I would not inflict this line of reasoning upon myself if I did not hold with the rumors that Father Burner will be the one to succeed to the pastorate» – є роздумами оповідача, які й виконують функцію створення іронічного змісту. Також, відповідно до вищезазначеного прикладу можна стверджувати, що вставні конструкції Дж. Пауерс використовує не тільки для створення іронії, але й для увиразнення художніх образів. Також привертає увагу ще один приклад: «I believe his prejudice to be acquired rather than congenital, and very likely, at this stage, confined to me, not to cats as a class – there is that in his favour. I intend to be fair about this if it kills me.» [5, 295]. У цьому випадку вставну конструкцію винесено в дужки, і в рамках даного висловлювання ми знаходимо ще одну вставну конструкцію – «and very likely, at this stage, confined to me, not to cats as a class». Отже, автор часто послуговувався вищезгаданим засобом у своїй творчості.

Слід звернути увагу й на інші способи вираження іронії, до яких вдається Дж.Пауерс. Серед них зустрічаються такі, як дисфемізми,

наприклад «I didn't realize there was a radio too» said the young missionary. «Oh, hell, yes» [5, 298]. Тут особливо важливим видається контекст. Адже дисфемізм «hell» у звичному контексті не зміг би створити іронічного підтексту, але, так як за сюжетом новели розмова відбувається між двома священиками, та ще й у храмі – цей дисфемізм сприймається як такий, що створює цей підтекст, а також допомагає реалізувати викривальну функцію, у даному випадку завдяки комічному сприйняттю церкви та священнослужителів. Також варто взяти до уваги інші приклади використання іронії в якості викривального засобу, як от «I like 'em better than K.C.s...«I've played golf with him» [5, 298-299]. Щодо лінгвістичного вираження, то потрібно зауважити, що в цьому випадку використано аббревіатуру «К. С.» для створення комічного ефекту. Та насправді іронічного змісту сказане набуває у мегаконтексті. Мова йде про священика, який розмірковує над тим, хто йому подобається більше – масони, чи так звані «К.С.s», що в американських реаліях розшифровується як «Kansas City», а конкретно у згаданому випадку йдеться про жителів Канзас Сіті. Те, що він стверджує, нібито масони йому імпонують більше, бо із одним із них він навіть грав гольф – надає ситуації комічного відтінку.

Розглянемо характерний уривок із новели:

«This other fella's not bad. He's a writer who's ahead of his time – about fifteen minutes. Good on jails and concentration camps. You'd think that he was born in one if you ever read his books.» Father Burner regarded the young missionary with absolute indifference. But you didn't [5, 297].

У цьому пасажі автор використовує різні засоби лінгвістичного та стилістичного вираження іронії. Наприклад, колоквіалізми, які вживає священик у розмові, такі як «fella». Також автор застосовує літоту у реченні «He's a writer who's ahead of his time – about fifteen minutes», яка в свою чергу також підкреслює комічність і саркастичний підтекст ситуації. Текст новели буквально пронизаний сатиричним підтекстом, і на це вказує те, що в рамках згаданого прикладу можна знайти ще одну, контекстуальну іронію. А саме: «Father Burner regarded the young missionary with absolute indifference. «But you didn't.». Священнослужителям така зверхня поведінка не притаманна, і це яскравий приклад того, як автор грає на контрасті загальних уявлень людей про священиків і реального стану речей.

Аналізуючи іронію у британських коротких оповіданнях, неможливо не звернути увагу на постать Івліна Во. Критики називають його одним із найвидатніших британських сатириків ХХ століття. Його новели справді сповнені комічним підтекстом. Для реалізації творчих задумів автор застосовує різноманітні мовні та стилістичні засоби.

Прикладом вживання гіперболи є: «Its roof was intact; and it is the roof which makes the difference between the second and third grade of Irish country

houses. Once that goes you have moss in the bedrooms, ferns on the stairs and cows in the library, and in a very few years you have to move into the dairy or one of the lodges. But so long as he has, literally, a roof over his head, an Irishman's house is still his castle. There were weak bits in Fleacetown, but general opinion held that the leads were good for another twenty years and would certainly survive the present owner», а саме «Once that goes you have moss in the bedrooms, ferns on the stairs and cows in the library, and in a very few years you have to move into the dairy or one of the lodges» [6]. Зазвичай, іронія І.Во є досить стриманою, подекуди настільки прихованою, що ледве вловлюється, у даному випадку комічність очевидна – письменник стверджує, що пора задуматись про те, де ночувати, коли у тебе в бібліотеці завелись корови. Також гіперболізованими тут є слова «But so long as he has, literally, a roof over his head, an Irishman's house is still his castle», як і «general opinion held that the leads were good for another twenty years and would certainly survive the present owner».

Поряд із гіперболою новеліст часто застосує й інші, не менш виразні засоби створення іронічного підтексту, як в такому уривку: «Distance counts for little in Ireland. People will readily drive three hours to pay an afternoon call, and for a dance of such importance no journey was too great» [6], де поряд із перебільшенням «Distance counts for little in Ireland» вживає також в наступному реченні метафору «dance of importance».

Метафори, письменник застосує теж доволі часто. Прикладом може бути: «Indeed!» said her butler. «And for what would you want to be dancing at your age?» But as Bella adumbrated her idea, a sympathetic light began to glitter in Riley's eye», де метафора – «sympathetic light». Яскравою метафорою також є уривок: «They knew Bella, though she did not know them. She had become a by-word in the neighbourhood, a much-valued joke», а саме «she became a joke» [6].

Наступний уривок відображає витончену ситуативну іронію, де серед засобів її вираження на перший план проступає саме метафора: «Bella Fleace's mother – an O'Hara of Newhill – had from the day of her marriage until her death suffered from the delusion that she was a Negress. Her brother, from whom she had inherited, devoted himself to oil painting; his mind ran on the simple subject of assassination and before his death he had executed pictures of practically every such incident in history from Julius Caesar to General Wilson. He was at work on a painting, his own murder, at the time of the troubles, when he was, in fact, ambushed and done to death with a shotgun on his own drive» [6]. У метафоричному значенні тут вжито фразу «He was at work on a painting, his own murder». Та комічний підтекст більше прихований у змісті сказаного. Це вкотре ілюструє нерозривний зв'язок

контексту з іронією. Ще одна метафорична конструкція зустрічається у реченні: «The hothouses have been draughty skeletons for ten years», де автор утотожнює обриси теплиць зі скелетами [6].

Слід також відзначити, що автор звертається і до інших мовних та стилістичних засобів вираження іронії, деякі із них, як показало наше дослідження, є притаманні виключно йому. Наприклад, оксюморон: «It would be tedious to trace its gradual decline from fortune; enough to say that it was due to no heroic debauchery» [6]. У згаданому реченні автор вживає разом слова «heroic» та «debauchery». Саме цей оксюморон кмітливо підібраний письменником і створює необхідний комічний ефект.

У наступному прикладі активними у творенні іронічного підтексту є порівняння та повтори. Також варто наголосити, що як і в багатьох інших випадках, особливу увагу значущість слід надавати контексту: «But the house itself, at the date with which we are dealing, was in a condition of comparatively good repair; compared, that is to say, with Ballingar House or Castle Boycott or Knode Hall. It did not, of course, set up to rival Gordontown, where the American Lady Gordon had installed electric light, central heating and a lift, or Mock House or Newhill, which were leased to sporting Englishmen, or Castle Mockstock, since Lord Mockstock married beneath him. These four houses with their neatly raked gravel, bathrooms and dynamos, were the wonder and ridicule of the country. But Fleacetown, in fair competition with the essentially Irish houses of the Free State, was unusually habitable. «Ballingar Houser, Castle Boycott, Knode Hall» – реалії, оскільки є назвами місць, знаних у Ірландії [6]. Повтором у згаданому прикладі є сполучник «or», а порівняння проводиться саме із відомими у Ірландії маєтками, що, з огляду на контекст, створює іронічний підтекст.

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що автори послуговуються різними мовними та стилістичними засобами для вираження іронії, а саме: метафорами, дисфемізмами, колоквіалізмами, вставними конструкціями, оксюморонами, гіперболами, алюзіями тощо. Частотність вживання цих засобів, так само, як і вибір конкретного тропу, можна вважати особливістю індивідуального авторського стилю кожного письменника. Скажімо, іронія в новелах Дж. Пауерса виконує «викривальну» функцію, даючи новий погляд на певні аспекти суспільного життя. Для створення цього комічного ефекту письменник послуговується відповідними засобами реалізації, найчастіше – вставними конструкціями, в яких він подає власні в'їдливі та сатиричні коментарі. На противагу американському письменнику, І. Во використовує іронію для створення відповідного настрою у своїх оповіданнях. Найбільш вживаними, емоційно місткими у цьому аспекті прогнозовано є епітети та гіперболи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Литературный Энциклопедический Словарь (Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. Редкол.: Л.Г.Андреев, Н.И.Балашов, А.Г.Бочаров и др. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с.
2. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
3. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
4. Шонь О. Б. Мовностилістичні засоби реалізації гумору, іронії і сатири в американських коротких оповіданнях: Дис. ... канд. філол. наук / О. Б. Шонь. – Л., 2003. – 225 с.
5. The Best American Short Stories of the Century. Edited by John Updike, Katrina Kenison. Houghton Mifflin Company, Boston, New York, 1999. – 836 p.
6. The complete short stories, Evelyn Waugh. New York: Everyman's Library / Alfred A. Knopf. First Edition, 1998. – 680 p.

Анотація

У статті йдеться про явище іронії як одну із категорій комічного. Визначаються проблеми дослідження поняття та частково розглядається історіографія наукових розвідок за темою. Також здійснюється спроба порівняти творчість таких письменників, як Джеймс Пауерс та Івлін Во. Проводиться аналіз використання у творах письменників лінгвостилістичних засобів реалізації іронії, на основі чого робиться висновок, що частотність вживання тих чи тих тропів засвідчує оригінальність і неповторність індивідуального стилю автора.

Ключові слова: іронія, троп, вставна конструкція, метафора, колоквіалізм, дисфемізм, індивідуальний стиль.

Summary

An article deals with the phenomenon of irony as one of the comic categories. The problems of the issue investigations are singled out and partially an attempt is made to analyze the previously made researches. The creative work of such writers as James Powers and Evelyn Waugh is being compared. The linguistic and stylistic means which are useful in coining irony are studied, and a conclusion is drawn, that the usage rate of certain tropes could be an individual author's style element.

Key words: irony, trope, parenthetical clause, metaphor, colloquialism, dysphemism, individual style.

ЛЮДИНА ЯК ТІЛО: ПОГЛЯД, СТРАХ

(на матеріалі фільму «Самурай» Ж.-П. Мелвілля, повісті «Сторонній А. Камю, роману «Американська мрія» Н. Мейлера)

Сучасну компаративістику умовно можна поділити на три види: традиційну, інтердисциплінарну й культурологічну. Як наголошує А. Геймей [2, 115-116], інтердисциплінарна, а особливо культурологічна, розглядаються інколи в опозиції до традиційної, що ґрунтується суто на філологічних засадах. Труднощі, пов'язані із культурологічною компаративістикою, часто виникають через те, що проблематично окреслити об'єкт її дослідження. Він, як мовить далі проф. Геймей, формується передусім на суб'єктивних враженнях дослідника: «Культурологічна компаративістика – незалежно від особливостей спрямування (студії з перекладу, меншинні, феміністичні, постколоніальні, перформативні, інтермедійні тощо) – це інтерпретаційна практика, пов'язана з літературою. Цю інтерпретаційну практику я б пов'язав, по-перше, із ситуацією випадкової контекстуалізації літературних явищ (і пов'язаних з ними нелітературних), народженням взаємин, які радше «творються» в дійсності інтерпретатора – *hic (et nunc)* – ніж «*e*» [2, 119]». Проблема тілесності, дуальності людського єства не є новою, але у нашому випадку погляд на ці речі здійснюємо в інтермедіальному контексті, що відкриває нові грані аналізованих явищ.

У «Самураї» («*Le Samouraï*», 1967) Ж.-П. Мелвілля (Jean-Pierre Melville, 1917-1973) так само, як і в «Американській мрії» («*An American Dream*», 1965) Н. Мейлера (Norman Mailer, 1923-2007) увагу приділено тілу протагоніста, його чуттєвим можливостям. Мейлерівського антигероя усюди переслідує запах гниття, порохня, який посилює відчуття протагоніста від баченого зла. Ці візії інколи набувають галюциногенного характеру. Сукупність усіх «пахощів», що їх він відчуває, формують загальний аромат смерті, яка водночас і захоплює Роджека, і жахає. Тобто, сприйняття смерті, її «ідентифікація» здійснюється посередництвом тіла героя.

З огляду на те, що колишній професор екзистенціальної психології, а тепер жінковбивця вирушає у духовні пошуки своєї автентичності, страх смерті не покидає його, а часто-густо диктує «правила гри». І хоча Роджек наполовину єврей, тим не менше християнська доктрина про смерть як завершення життя й приклад Ісуса Христа, який подолав її, зберігає свою актуальність у творі.

Аналізуючи модуси соматичного буття, Лідія Газнюк зупиняється на екзистенціалі «страх», саме з ним і пов'язана християнська віра. Дослід-

ниця пише: «Мабуть ніде страх настільки фундаментально, радикально і глибоко не був переживанням і проживанням, як у християнській вірі і її теології [1, 255]. Кульмінаційна зустріч Барнея Келлі, прибічника Мефістофеля, батька Дебори-відьми й Стівена Роджека, який ступив на шлях боротьби зі злом, відбувається у пентхаузі готелю «Асторія». Увійшовши до бібліотеки на запрошення Келлі, Стівен одразу ж зауважує, що його настрій змінюється, з'являється відчуття тривоги, наче він потрапив у передпокій пекла [10, 206-207]. У кімнаті превалює пурпурово-червоний колір килиму, у каміні палає вогонь, а в повітрі відчувається присутність якогось померлого фараона, який підноситься над усіма присутніми.

Тут экс-професору доведеться знову долати свій екзистенційний страх-тривогу прогулянкою по парапеті балкону. Перед цим він мав сутичку із Шаго Мартіном, колишнім коханцем своєї пасії, і мабуть, єдиного справжнього кохання усього свого життя Шеррі. Як знак нагороди за мужність, вона віддає йому своєрідний жезл-палицю – парасольку Шаго. Ця парасолька має не тільки фалічний сенс, що цілком ймовірно, зважаючи на мейлерівську позицію стосовно сексуальності, так само, як, наприклад, у стрічці «Психо» А. Гічкока («Psycho», 1960) цією метафорою наділений ніж, що ним Норман вбиває Меріон численним встромлянням у тіло жінки у знаменитій сцені у душі. Вона є засобом комунікації з Богом. Як зауважує Джесіка Джерсан [9, 130], у Біблії та кабалістичній літературі неодноразово згадуються подібні «скіпетри». Саме через неї Роджек отримує розпорядження пройти парапетом. Як і у випадку із «Самураєм», де усе побудовано на повторі, двоїстості (два вбивства, дві викрадені автівки, неодноразове повернення Жефа у бар), зять Барнея Келлі повинен двічі пройти парапетом (перед вбивством Дебори він також це робить). Але оскільки батько Дебори забирає у нього парасольку, до Стівена повертається страх, йому вдається лишень раз «фланірувати». І як покарання за втрачену мужність – смерть Шеррі, про що перед цим його попереджала парасоля.

Перцепція смерті антигероею стрічки «Самурай» Жефом Костелло також відбувається верхньою частиною тіла, але в його випадку зором, очима, поглядом. Недаремно він часто з'являється у кадрі, уважно вивчаючи, розглядаючи себе у дзеркалі. На думку Стелли Бруцці [7, 79], у такий спосіб герой Алена Делона перевіряє власну безпеку. З кожним наступним переломним моментом образ Жефа як витриманої, холодно-кровної людини руйнується. Ця нівеляція відбувається за допомогою усунення центральних стосовно його образу предметів одягу або ним самим з необхідності, як от перев'язка руки від вогнепального поранення, або кимось іншим, наприклад, поліцейськими на дізнанні. Центральна подія стрічки, як можна дізнатися лише наприкінці фільму,

обмін поглядами між Жефом і джазовою піаністкою, котра, як вважає М. Трофіменков [5], є Смертю, а Костелло – її слуга. Він повертається до бару, щоб віддати їй свою шану й почесність, вмерши у неї на очах. Життя героя Делона – це також гайдеггерівське «буття-до-смерті» (Sein zum Tode), моральний ідеал – чесність із собою, безкомпромісність з іншими. Екзистенціальний проект самурая Костелло здійснюється крізь призму смерті як летальності.

У цілому, стрічка «Самурай» – це ілюстрація взаємозалежності і взаємопроникнення кіно, як аудіо-візуального образу, із таким фізіологічним конструктом, що ним є тіло людське. Кінострічка сенсорно впливає на тіло видиме зовні, але феноменологічно опрацювати отриману інформацію вдається сомі, яка видима зсередини назовні (Лідія Газнюк). Актуалізація уваги на тілі, перцепції відчуттів, сприйнятті є одним із центральних моментів дискурсу (так само, як і в «Сторонньому» чи «Американській мрії», але у різних естетичних пропорціях). Через це легітимно буде називати «Самурай» прикладом «сінема as eye» «кінематограф в якості ока» вслід за назвою одного з розділів праці «Film Theory: An Introduction Through The Senses».

Погляд, зовнішність, споглядання, вдивлятися, обличчя тощо – це не повний перелік тих слів, що складають семантичне поле лексеми «око» у фільмі. Тут глядач спостерігає за рухами й уявними помислами героя А. Делона так само, як той своєю чергою спостерігає за роботою автомеханіка, котрий міняє номери на вкраденій Жефом автівці. Зустріч поглядами між Жефом і піаністкою у барі одразу ж після вбивства є початком відліку завершення його перебування на землі. Ідентифікація Жефовой особи у поліцейському відділку відбувається шляхом упізнання кількох з пред'явлених осіб. На цій процедурі він знову зустрічається з піаністкою Валері, яка з невідомих причин не виказує його поліції. Утім, слідчий переконаний, що саме Жеф Костелло і є тим найманним вбивцею власника бару. Він розпочинає полювання, влаштовує пастки, відслідковує пересування героя А. Делона містом, розміщує в аскетично-спартанському помешканні останнього пристрої для підслуховування, всіляко чинить дії, що покликані контролювати, тримати у полі свого зору діяльність роніна (ронін – самурай феодального періоду Японії (1185-1868), що втратив заступництво свого сюзерена, або не зумів уберегти свого пана від смерті).

Можна стверджувати, що автори фільму на свій лад інтерпретують позицію М. Фуко («Наглядати й карати: народження в'язниці») стосовно ролі людини у середовищі, яке більше скидається на якусь примусово-виправну установу, а поліція – це засіб формування дисциплінарного суспільства.

Контроль над тілом людини, про що йдеться у праці М. Фуко, знаходить свій відгомін не лише у «Самураї», але й у «Сторонньому» («L'étranger», 1942) чи «Падінні» («La chute», 1956) А. Камю: розпорядок похоронів мешканців притулку, де доживала свого віку мати клерка Мерсо (тут він зазначає, коли до домовини прийшли мамині товариші: «Мені майнула безглузда думка, ніби вони зійшлися судити мене» [4, 256]), ув'язнення Мерсо, роздуми про гільйотину; Скаргон – суддя-покутник, колишній успішний адвокат, який читає свої секуляризовані проповіді відвідувачам барів у порту Амстердама. Він постійно апелює до справ зі свого минулого чи минулого тієї громади-території, що дотичні до його розповідей. У цих зверненнях неодноразово згадуються режим, ув'язнення, суд, судді, вирок, поневолення тощо. Навіть кохання, любов жінок Жан-Батист Скаргон прирівнює до гри в залежність, яку з егоїстичних міркувань він намагався спровокувати у протилежної статі, а сам міг залишатися нейтральним.

У тому ж «Сторонньому» погляд, спостереження є невід'ємними від тіла протагоніста. У вже згадуваному епізоді у притулку Мерсо відповідає своїм поглядом на погляди старців: «Я дивився на них і бачив так чітко, як ніколи ще нікого не бачив <...> більшість утупилася в мене <...> і незграбно кивала головою <...> Мабуть, таки віталися. Я звернув увагу, що кивали вони, вмостившись навпроти мене, справа і зліва від сторожа. Мені майнула безглузда думка, ніби вони зійшлися судити мене [4, 256]». У такий же ж спосіб відбувається процес упізнання у відділку в «Самураї». Протягом усієї тривалості стрічки обличчя А. Делона показано серією середніх крупних планів (medium close up), щоб підкреслити «нульовий градус» емоцій у виразі обличчя Костелло, як А. Камю «телеграфним» стилем – у наративі повісті «Сторонній». Погляд Жефа практично завжди спрямований або на себе, або на когось іншого, але ніколи не на глядача.

Роль тіла в «Сторонньому» слугує не лише ознакою для встановлення летальності, скінченності людини, але є знаряддям в процесі пошуку земного щастя, ключовим інструментом. Узагалі, у творчості А. Камю серед низки модусів буття індивіда окреме місце посідає персональне соматичне буття суб'єкта, приреченого на смерть, що не бажає або не хоче одружуватися й розмножуватися. У цьому сенсі плоть виконує функцію задоволення власних чуттєвих потреб, оскільки за своєю сутністю людина є егоїстичною. Его-цінності (термін Лідії Газнюк) людини доповнюють її образ насамперед, як тварини, що є частиною живої природи. Ідентифікація з тілом, яка дозволяє індивіду, його Его пізнати внутрішню реальність, часто перебуває у конфронтації з розумом. Через це Мерсо складно було опиратися бажанням організму дістатися затінку, прохолоди, що й призвело до пострілів.

Так само й в «Американській мрії»: усі мандри Стівена Роджека спрямовані до спасіння. Його тіло весь час перебуває у просторі руху: ментального, чуттєвого, емпіричного. Зневіра, відчай, що на них страждає протагоніст роману Н. Мейлера, є наслідком розчарування у шлюбі. Лідія Газнюк стверджує: «Здатність же людини визначити локалізацію відчуття залежить від вдало сформованого цілісного образу тіла» [1, 105]. Для Роджека така цілісність полягає в прийнятті «сексуальності» світу і його самого як об'єкта такого світу. Після вбивства дружини у нього постає вибір або здатися, або ініціювати боротьбу проти лиходійних сил заради власної безпеки і відкритих можливостей. Та спочатку йому потрібно, як він вважає, отримати властивості, що посилять його шанси на перемогу у боротьбі. Ці нові якості він також отримує посередництвом тіла, зокрема, через статевий акт з покоївкою-німкенню Руютою. Покривши її, він відроджує почуття самоідентифікації, розуміння власної особистості, вітальна активність якої буде зосереджена на битві проти зла.

Дослідження не вичерпується лише вивченням крізь призму дихотомії «око» – «погляд». Зокрема, кінострічка «Самурай» може вивчатися й в контексті діалектики «обличчя» – «дзеркало».

ЛІТЕРАТУРА

1. Газнюк Л. М. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття. Монографія / Л. М. Газнюк. – К. : ПАРАПАН, 2008. – 368 с.
2. Геймей А. Культурологічна компаративістика : інтерпретація та екзистенція / Анджей Геймей // Захід – Схід : основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : [антологія] / Науковий проект, загальна редакція Л. Грицик. – Донецьк : ЛАНДОН. – XXI, 2012. – С. 113–121.
3. Камю А. Падіння : [повість] / Альбер Камю [пер. з фр. П. В. Тарашука ; передмова Д. С. Наливайка ; худож.-оформлювачі Б. П. Бублик, Л. Д. Киркач-Осипова] // Чума : Романи, повість / Альбер Камю. – Харків : Фоліо, 2006. – С. 373–461. (Б-ка світ. літ.).
4. Камю А. Сторонній : [повість] / Альбер Камю ; [пер. з франц. А. Перрепая] // Зарубіжна проза першої половини ХХ сторіччя : новели, повісті, притчі (укладач Б. Я. Бігун). Посібник для 11 класу загальноосвітніх навчальних закладів. – К. : «Навчальна книга», 2002. – С. 252–318.
5. Трофименков М. «Самурай» Жан-П'єра Мельвіля [Електронний ресурс] / Михаил Трофименков // ART ELECTRONICS. – 2005. – № 1(20). – Режим доступу : <http://www.artelectronics.ru/mirazhi/trofimenkov/413>
6. Фуко М. Наглядати й карати : Народження в'язниці / Мішель Фуко / Пер. з фр. П. Тарашук. – К. : Основи, 1998. – 392 с.
7. Bruzzi St. Undressing Cinema : Clothing and identity in the movies / Stella Bruzzi. – New York, NY : Routledge, 1997. – 248 pgs.

8. Elsaesser Th., Hagener M. Film Theory : An Introduction Through the Senses / Thomas Elsaesser, Malte Hagener. – New York, NY : Routledge, 2010. – 222 pgs.

9. Gerson J. An American Dream : Mailer's Walpurgisnacht / Jessica Gerson // Studies in American Jewish Literature (1981–). – No. 2, From Marginality to Mainstream : A Mosaic of Jewish Writers (1982). – P. 126-131.

10. Mailer N. An American Dream : [novel] / Norman Mailer. – London : Flamingo, 1994. – 238 pgs. – (Flamingo Modern Classic).

ВІДЕОГРАФІЯ

1. Le Samouraï [Відеозапис] : худож. фільм / реж. Ж.-П. Мелвілль ; у ролях : А. Делон, Н. Делон, Фр. Пер'є, К. Роз'є [та ін.] : FILMEL-CICCS-TCR, 1967 ; The Criterion Collection, 2005. All rights reserved. Cat. No. SAM150. ISBN 0-78003-018-4. – 1 електрон. опт. диск (DVD).

Анотація

У статті з'ясовується роль тіла, його зовнішніх й внутрішніх атрибутів у контексті фільму «Самурай» Ж.-П. Мелвілля, творів А. Камю, роману «Американська мрія» Н. Мейлера. Окремо досліджено роль погляду в розглянутих дискурсах.

Ключові слова: тіло, сома, око, погляд, смерть, страх, фільм.

Summary

The importance of body, its external and internal properties within the context of the film «Le Samouraï» by Jean-Pierre Melville, the works of Albert Camus and the novel «An American Dream» by Norman Mailer has been ascertained. The role of the look in the analyzed discourses has been studied.

Key words: body, soma, eye, look, death, fear, film

УДК 82.091

Малишівська І. В.
Науковий керівник –
доцент **Девдюк І. В.**

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКИХ ПОСТУЛАТІВ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ

(на матеріалі прози Ж.-П. Сартра та А. Камю)

Екзистенціалістська проза стала органічним породженням аналогічної філософської теорії – екзистенціалізму, яка виникла наприкінці ХІХ століття та займала домінуючу позицію у європейській філософській думці аж до 60-рр. ХХ століття. Ключовою в

екзистенціалізмі постає проблема існування людини в обмеженому абсурдному світі. Всі інші поняття (відчуження, страх, тривога, відчай, самотність, страждання) є похідними і такими, що доповнюють провідну тезу. Саме зосередженість на внутрішньому бутті людини сприяла інтеграції екзистенціалізму в літературу.

У даній статті представлено аналіз творчості двох найпомітніших фігур літератури «буття» А. Камю та Ж.-П. Сартра. Саме їхня творчість визначається як класична модель літератури екзистенціалізму. Такий підхід має цілком аргументоване пояснення: обидва автори належать до знакових фігур у літературному світі, є визнаними теоретиками екзистенціалізму і талановитими майстрами слова, а саме творчість визначних письменників, на думку Н. Копистянської, відрізняється особливим зламом жанрових ознак і часто дає новий напрямок розвитку того чи іншого жанру, чи його відгалуженню, сприяє трансформації поняття [3, 38]. Метою розвідки є визначити жанрово-композиційні та ідейно-образні особливості втілення ключових постулатів філософії буття у творах А. Камю та Ж.-П. Сартра, на цій основі виокремити специфічні риси прози кожного з авторів.

Найбільш послідовно вказана проблема розглянута у напрацюваннях голландського літературознавця Г. фон Штралена, який у 1990 р. захистив кандидатську дисертацію в Утрехтському університеті (Нідерланди) на тему «Bad faith, on the relationship between Sartre's literary and philosophical work» (Співвідношення між літературною та філософською діяльністю Сартра). У праці «Choices and Conflicts. Essays on literature and existentialism» (Вибір та конфлікти: Есе про літературу та екзистенціалізм), ґрунтовно досліджуючи проблему диференціації поглядів А. Камю та Ж.-П. Сартра, вчений оперує поняттями «етичного» та «естетичного» екзистенціалізму. На його думку, екзистенціалізм Ж.-П. Сартра носить етичний характер (ethical), тоді як для характеристики екзистенціалістських поглядів А. Камю варто використати термін естетичний (aesthetical). Науковець наголошує на тому, що дану термінологію не слід сприймати у її первісному значенні, в даному випадку за основу береться моральна складова етичного та природна естетичного. Такий підхід є цілком виправданий, адже фундаментальні філософські роботи Ж.-П. Сартра, такі як «Буття і ніщо» (1943) чи «Екзистенціалізм – це гуманізм» (1946) а також філософські есе А. Камю «Міф про Сізіфа» (1942) «Бунтівна людина» (1951) тощо доводять, що філософські настрої письменників знаходяться в окремих нішах. Розмежовуючи таким чином погляди французьких авторів, Г. фон Штрален вказує на несправедливий характер дійсності у Ж.-П. Сартра, де людство несе відповідальність за жорстокість і в особистій, і в суспільній

сферах. Щоб реалізувати таку відповідальність, філософ відштовхується від сприйняття людини як абсолютно вільного створіння. Етичний екзистенціалізм Ж.-П.Сартра передбачає імпліцитну зосередженість на майбутньому, тобто людина розглядається як істота, яка має реалізувати себе. А. Камю, на противагу Ж.-П. Сартру, наголошує на повному прийнятті реальності з усіма її негативними та позитивними перспективами та з розумінням того, що реальність не можна змінити. Спроби замаскувати абсурдність реальності за допомогою систем чи долі є, на думку А. Камю, беззаперечними доказами обману. В естетичному літературному екзистенціалізмі уся увага зосереджується на теперішньому, в іншому випадку існує загроза регресу. В етичному ж наголос ставиться на розвиткові та прогресі [7].

Така диференціація поглядів письменників у значній мірі визначає сюжетно-композиційні особливості їхніх творів. Так, у «Нудоті» (1938) Ж.-П.Сартра спостерігаємо певну часову послідовність лінійного характеру: оповідь поступово рухається вперед у напрямку до звільнення чи викриття, які охоплюють свідомість героя. Для головного героя Антуана Рокантена звільнення відбувається наприкінці твору і виливається в усвідомлення його призначення як митця, що допоможе подолати напади нудоти, які навалювались на нього від незбагненності та марності власного існування. А. Камю у «Сторонньому» (1942) використовує своєрідну техніку приховування, у нього немає рівномірного та послідовного розвитку подій, складається враження, що оповідь має колоподібну форму. Короткі речення та описи виключно теперішніх ситуацій не дають змоги читачеві зрозуміти мотиви, які рухають героєм.

Даний підхід до ілюстрації сюжетних перепитій демонструє одну з основних відмінностей у концепціях письменників, а саме ставлення до проблеми абсурдності. Для Ж.-П. Сартра абсурдність є кінцевим пунктом, тобто дії героя у процесі аналізу дійсності спрямовані на усвідомлення цього феномена. А. Камю розглядає абсурдність з абсолютно протилежного боку, розуміючи її як початкову точку відліку всього існування людини, тобто «вихідний постулат, з яким треба зіставити дійсність, включаючи в неї людину»[5, 147]. Теорія абсурдності А. Камю згодом переростає у теорію бунту, що художньо втілюється у романі «Чума» (1947). Бунт – це не просто боротьба, це протистояння, яке починається тоді, коли людина усвідомлює абсурдність світу речей та свого місця в ньому. У своїй філософській праці «Бунтівна людина» А. Камю говорить: «...Бунт – це перша очевидність. Вона виводить індивіда з його самотності, вона являє собою те спільне, яке лежить в основі першої цінності для всіх людей. Я бунтую, значить ми існуємо» [2, 9]. Таке усвідомлення торкається лікаря Ріє, який, розуміючи клінічну

невиліковність чуми, продовжує лікувати людей. Він кидає виклик метафізичному ворогові, його порятунок у діях, скерованих на подолання зневіри у власних силах, адже чума – не просто хвороба, це швидше символ сум'яття людської душі, яка живе в атмосфері задухи, породженої людською байдужістю та злом. Герой А. Камю не тільки бунтівник, але й природна людина, яка відчуває спокій при спілкуванні з природою. Так, Мерсо (герой «Стороннього»), незважаючи на внутрішню холодність з приводу смерті матері чи осуду суспільства, здатен відчувати пекуче сонце, солоний запах моря, прохолодний подих вітру тощо, тобто його світ – це світ елементарних почуттів. Натомість сартрівський протагоніст не відчуває зв'язку з природою, вона йому чужа, сприймається як частина абсурдної дійсності, що особливо яскраво виражено у романі «Нудота». Усвідомлення того, що буття свідомості не пов'язане з буттям речей, провокує у Рокантена нудоту. Кульмінаційним для такого розуміння є момент опису власної руки, яка відчужена від «я», живе своїм життям, що б «я» не робило. Одночасно фіксується буття свідомості, яка усвідомлює існування тіла «самого по собі» та того, що свідомість теж «розкручується» без зупинки, оскільки існувати, бути собою – означає визнавати, а визнавати – значить усвідомлювати наявність речей [1, 50]. Таким чином, свідомість є вільною та може виявляти себе через усвідомлення речей, надаючи їм будь-якої форми. Твір, у свою чергу, є результатом усвідомлення речей, де головним героєм, окрім сюжетних персонажів, є авторська свідомість. Така інтерпретація визначила у значній мірі особливості форми екзистенціалістських творів, зокрема щоденника, сповіді, спогадів, фантазій тощо.

Важливим жанровим чинником екзистенціалістської прози А. Камю та Ж.-П. Сартра є спосіб художньої інтерпретації письменниками теорії «межових ситуацій» (термін запроваджений К. Ясперсом у праці «Розум і екзистенція», 1935). Саме у «межових ситуаціях», коли людина опиняється перед проблемою вибору, нівелюються дрібні побутові проблеми та відкривається істина буття, що передбачає, перш за все, вибір себе: скоритися реальності чи протистояти їй, вийти за межі буденного існування чи залишитись в ньому, надати зміст та цінність своєму життю, відчути відповідальність чи бути бездіяльним, байдужим спостерігачем. За спостереженням Г. фон Штралена, екзистенціалістський твір починається з опису ситуації, у якій повинен розібратись герой, з розвитком сюжету з'являються події, які не піддаються контролю, наприклад: хвороба, політичне переслідування, війна тощо. Нові обставини змінюють життя персонажів, ситуація стає напруженою та перетворюється на межову. Опинившись на краю, герой змушений зробити вибір, зазвичай, такий вибір супроводжуються станами тривоги,

страху, нудоти, усвідомленням беззмістовності власного існування [7, 75].

У романі А. Камю «Чума» сама епідемія, яка охопила місто Оран, ще не робить ситуацію критичною, найбільшого тиску герої зазнають, коли стають перед вибором ігнорувати чи протидіяти хворобі, наперед знаючи, що ліків немає. Лікар Ріє зображений А. Камю як приклад людини, яка, опинившись на краю, здатна зробити вибір, не тікає від нього та готова прийняти наслідки. Така позиція лікаря відповідає концепції «бунту» А. Камю «краще померти стоячи, ніж жити на колінах» [2, 5]. Ж.-П. Сартр, ставлячи людину перед вибором, акцентує більше на свободі цього вибору, ніж на результаті. Для автора поняття свободи абсолютне, воно позбавлене усілякого детермінізму, тому саме в умовах зовнішнього поневолення індивід отримує цілковиту, нічим не обмежену свободу, що тягне за собою таку ж саму абсолютну відповідальність. За Ж.-П. Сартром, «людина приречена бути вільною і нести відповідальність за практичну реалізацію цієї свободи» [6, 5] Приклад абсолютної свободи знаходимо у п'єсі Ж.-П. Сартра «Мухи» (1943).

Для Ореста, головного героя, свобода відкрилась як природа, «структура» людської свідомості [1, 150], яка існує незалежно від ситуацій та умов. Таке звільнення героя зовсім не передбачає заспокоєння чи полегшення, адже свобода – це хрест відповідальності, який не кожному під силу нести. Ще через Рокантена Ж.-П. Сартр говорить «Я вільний: у моєму житті немає більше ніякого сенсу – все те, заради чого я пробував жити, загинуло, а нічого іншого я придумати не можу.... Я сам на цій білій облямованій садами вулиці. Сам – і вільний. Але ця воля злегка нагадує смерть» [6, 180]. Людина, згідно з автором п'єси, не може бути наполовину вільною чи наполовину рабом, вона є повністю і завжди вільна або невольна взагалі. Проблема волі покладена на рівні Адамового вибору себе, а не вибору їсти чи не їсти яблуко. Вибравши такого себе, він не міг не з'їсти яблуко [8, 140]. Так і Орест, попри жорстокість свого вчинку (вбивство матері) не міг не здійснити його, тому що акцент ставиться не на моральності чи аморальності, а на усвідомленні вищої абсолютної свободи, що стирає грань між добром та злом і залишає людину наодинці з її вибором. Тут, звісно, ні в якому разі не слід ставити питання про виправдання Ж.-П. Сартром вбивства як такого, адже його герой це перш за все «жертва свободи, а сама свобода не якась абстрактна здатність подолати людську долю – це найбільш абсурдний і найбільш невблаганний спосіб пізнання відповідальності. Орест буде продовжувати свій шлях один, без прощення, без виправдання, без опори» [1, 143].

Дещо інше трактування свободи знаходимо в А. Камю. Незважаючи на те, що поняття відповідальності за вибір закладене в трактування концепту свободи, для А. Камю вибір себе – це і вибір відповідальності за

інших. Він вбачає у сартрівському трактуванні свободи своєрідну пастку, що може зробити людину заручницею особисто створеного хаосу. На противагу такому хаосу, автор ставить поняття бунту та нероздільно поєднує його з бажанням досягнути межі власної свободи. Носіями тих чи інших ідей екзистенціалістської літератури виступають, як і в філософських повістях XVIII століття, персонажі творів. Відповідно, головний герой втілює авторські ідеї, інші – ідеї, які ворожі та чужі автору. Тож така проза переважно будується на порівняннях різних концепцій, а порівняння здебільшого ґрунтуються на протиставленнях. У «Нудоті» автор поряд з Рокантемом, так званою людиною-стоїком (Л. Назарович), яка намагається не втратити своє людське обличчя, мужньо зносить випробування, вперто прагне віднайти смисл власного існування, створює образ Самоука-людини, яка живе за законами суспільства, сама сіє нещастя, не протидіє насильству, тікає від зла. У «Сторонньому» Мерсо зіштовхується з небажанням людей прийняти його вибір. Він змирився з тим, що понесе покарання за вбивство, готовий нести відповідальність, тоді як суспільство відмовляється прийняти таку його позицію, тому що вона не вписується у прийняті ними ілюзорні норми поведінки та моралі. У «Чумі» бачимо протистояння таких персонажів, як Ріє та Коттар, де перший – це знову ж таки людина, яка здатна здійснити «екзистенціалістський стрибок», а другий – приклад зляканої свідомості, загнаної у глухий кут власною обмеженістю. У цілому, теорія екзистенціалістського героя на сторінках творів Ж.-П. Сартра та А. Камю реалізовується через зображення «умовного двобою» двох або кількох абсолютно різних прототипів людей, де перший – це непересічна, в більшості випадків самотня людина, яка, усвідомивши абсурдність буття, залишилась один на один зі своєю свободою, а другий – прототип обивателя, який вперто стоїть на твердому ґрунті та живе у світі речей.

Твори А. Камю і Ж.-П. Сартра побудовані так, що всі структурні елементи підпорядковані вираженню авторської свідомості, є концептуальними. У стосунку до сказаного, окремої уваги заслуговують зображально-виражальні засоби в прозі письменників. Так, наприклад, метафори, епітети, порівняння, які зустрічаються в тексті «Нудоти», так чи інакше слугують не тільки засобом відображення непересічної індивідуальності екзистенціалістського героя та показником майстерності автора, а й створюють специфічну атмосферу, покликану деталізувати головну художньо-філософську думку автора – усвідомлення сутності існування. Ж.-П. Сартр, використовуючи грубо натуралістичні метафори та епітети, наприклад, «безплідна чистота» [6, 44], «її обличчя – ця жирна, біла рослина» [6, 74], «сидіння – дохлий осел» [6, 146], «кам'яне око, щелепа – павук, язик – стонога», [6, 182] та багато інших, наголошує на тому, що

значення оточуючому надає сама людина, все навколо – це сіра маса. Вибравши щось одне з цієї маси, людина його ідентифікує і наділяє тими якостями, що їй потрібно. Українська дослідниця М. Лук'яненко в авторефераті до дисертації «Французька екзистенціальна проза в українських перекладах (на матеріалі творів А. Камю та Ж.-П. Сартра)» зазначає, що метафоричні образи, котрі пронизують художній простір роману, постійно переплітаються і, взаємодоповнюючи один одного, підпорядковані у своєму розвитку основній екзистенціальній ідеї твору – випадковості та абсурдності буття й розкриттю сутності існування [4, 12]. На відміну від Ж.-П. Сартра, твори А. Камю не рясніють натуралістичними порівняннями, а проза відзначається так званим «нульовим градусом письма» (М. Лук'яненко), тобто стилістичні засоби в описах відіграють другорядну роль. Натомість у своїх роботах автор використав інший важіль переконливості, який реалізується у специфічній ритміко-синтаксичній побудові речень. Так, у «Сторонньому» домінують короткі непоширені речення, котрі працюють у творі подібно до годинника, не продукуючи нічого зайвого та такого, що могло б відволікти від основної ідеї твору – розкриття абсурдності існування. Присутні у творі описи середземноморської природи якісно відтіняють стислу інформативність самого тексту та, маючи метафоричний характер, підкреслюють авторську інтенцію наголосити на нероздільному зв'язку людини з природним світом.

Таким чином, аналіз знакових творів Ж.-П. Сартра та А. Камю («Нудота» «Мур», «Сторонній», «Чума»), підвів до узагальнення, що екзистенціалістська парадигма прози французьких письменників сформована за принципами архітектоніки класичного філософського роману, а саме: герої – носії філософських поглядів авторів, сюжет та конфлікт підпорядковані вибраним концепціям авторів, змальована дійсність має умовний характер, хоча здається натуралістичною, зображально-виражальні засоби тяжіють до натуралістичності. Розбіжність поглядів письменників, яку Г. фон Штрален назвав етичним (Сартр) та естетичним (Камю) екзистенціалізмом вплинула на механізм втілення концептуальних екзистенціалістських ідей, зокрема для Ж.-П. Сартра більш характерним є композиційний прийом поступового оприявлення авторської доктрини, за якою істина досягається героєм вкінці, як результат блукань та пошуків. У А. Камю ілюстрація тієї чи іншої екзистенціалістської теорії набуває колоподібної форми: автор використовує різноманітні ситуації, де акцентує не на пошуку істини, а на її підтвердженні. До сталих складових екзистенціалістської парадигми творів належать: зосередженість на конкретному існуванні як формі і способу реалізації особистісного буття у світі; наявність у тексті подій, через які людина опиняється у «межовій ситуації»; обов'язковість принципу художнього контрасту шляхом введе-

ння різних персонажів – виразників протилежних точок зору, один з яких виступає уособленням вільної людини, здатної відповідати за свій вибір, а інший є – його (її) дзеркальною протилежністю. Сукупність усіх вище перелічених ознак, з одного боку, доводить неоднозначність та інтерпретаційну різновекторність літературного екзистенціалізму, а з іншого, виявляє відносну спільність, яка зумовлена наявністю категоріального апарату як об'єкту художнього переосмислення, що дає підстави для аналізу специфіки прози не лише у творчості окремо взятого митця, а й на рівні національної своєрідності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / Л. Андреев. – М. : Гелос, 2004. – 416 с.
2. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю; пер. с фр.; общ.ред., сост. предисл. и примеч. А. Руткевича. – М. : Терра – Книжный клуб ; Республика, 1999. – 213 с
3. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Монографія / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 367 с.
4. Лук'яненко М. Французька екзистенціальна проза в українських перекладах (на матеріалі творів А. Камю та Ж.-П. Сартра): Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філол. наук: 10.02.04. / М. . Лук'яненко – К. : КНУ, 2006. – 22 с
5. Москвина Р. «Метод абсурда» А. Камю как феномен неклассического философствования / Р. Москвина // Вопросы философии. – 1974. – № 10 – С. 133–139.
6. Сартр Ж.-П. Нудота : [роман, п'єси : Пер. з фр. / Передмова та примітки В. Фесенко] / Ж.-П. Сартр. – Харків : Фоліо, 2006. – 349 с.
7. Hans van Stralen. Choices and conflicts. Essays on literature and existentialism. / Hans von Stralen. – Brussels, 2005. – 247 p.
- 8.. Robert G. Olson. An introduction to existentialism / Olson G. Robert. New-York. : Dover Publication,. 1962. – 219 p.

Анотація

У статті досліджено специфіку вираження ідей філософії екзистенціалізму в літературній формі. На прикладі творчості французьких письменників-екзистенціалістів А. Камю та Ж.-П. Сартра та з урахуванням теоретичних надбань сучасних дослідників виокремлено ряд ознак, які характеризують та увиразнюють екзистенціалістську прозу.

Ключові слова: екзистенціалізм, екзистенціалістська проза, А. Камю, Ж.- П. Сартр

Summary

The article deals with the ways of expressing existentialist philosophical ideas in a literary form. Peculiarities that characterize existentialist prose were

determined on the basis of J.-P. Sartre's and A. Camus' novels and some theoretical works of the modern researchers.

Key words: existentialism, existentialist prose, J.-P. Sartre, A. Camus.

УДК 821.113: 087.5

Мартинець А. М.

ОБРАЗ УЯВНОГО ДРУГА В ТВОРІ АСТРІД ЛІНДГРЕН «МАЛЮК ТА КАРЛСОН, ЩО ЖИВЕ НА ДАХУ»

Обґрунтована психологами проблема самотності зацікавила письменників, у тому числі й дитячих, які почали писати про самотніх дітей. Вони використовують створених ними героїв для порятунку від самотності. Ними стали персонажі, яких умовно можна об'єднати в групу «уявні друзі». Дитячі письменники, використовуючи образ уявного друга, прагнули показати як страждання, самотність дітей в цьому світі, так і причини виникнення цих явищ; їх мрії, та бажання. Ці уявні друзі допомагають дитині перебороти переживання, страхи, вчать її розважитись.

Одним із найяскравіших представників, які спромоглися створити образ уявного друга, є шведська письменниця Астрід Анна Емілія Ліндгрєн. Створений її творчою уявою образ уявного друга, сприймається, як живий, з властивими йому звичками, захопленнями, примхами і вадами. Творчість письменниці самотності. Сучасну дійсність вона показує через призму сприйняття світу дитиною, тому в її книгах фантастика відображує поетичне сприйняття світу дитиною, переплітається із зображенням реального життя. «В своїх творах Ліндгрєн звертається до фольклорних образів і сюжетів. Письменниця чудово знає психологію дітей, особливості їх мови, смаки, нахили, вподобання», – стверджує Л. Ключко в роботі «Подорож у країну казкових героїв Астрід Ліндгрєн» [3, 11].

Астрід Ліндгрєн вводить в сюжети своїх творів текстів новий тип дитини – самотньої, нещасливої та хворобливої. Вона розповідає про дитину, яка позбавлена можливості бути дитиною у всіх проявах дитинства. У цих текстах вперше з'являються образи вигаданих друзів, серед яких: домовий, жива лялька, сестра, яку ніколи ніхто не бачив, а також Лільонквіст – чарівний чоловічок у капелюсі, який у ночі подорожує з самотніми дітьми дивовижними країнами.

З огляду на розуміння проблеми дитячої самотності письменниця по-різному намагається достукатись до закостенілих сердець дорослих. Для цього вона звертається як до реалістичної повісті, так і до казки. Письменниця не убезпечує дітей від життєвих труднощів, від звичайних для дорослих тривог і негараздів. Її герої переживають не лише радісні але й гіркі хвилини, матеріальні нестатки і гіркоту неочікуваних переживань.

Письменниця, даючи інтерв'ю, неодноразово висловлювала думку про те, що її твори покликані допомогти маленьким читачам зрозуміти, що таке людяність.

Після першої світової війни в Швеції поширились нові погляди на психологію дитини і методи виховання. Дитяча література в нових умовах запропонувала дивитися на світ очима дитини, який у свій час вимагав від дорослих польський письменник і педагог Януш Корчак наголошуючи, що дитина це Людина, до якої дорослому треба ще «дотягнутись»: «Ви кажете:

– Спілкування з дітьми вас обтяжує. Маєте слухність.

Ви пояснюєте:

– Тому що мусимо опускатися до їхніх уявлень. Опускатися, нахилитися, згинатися, стискатися. Помиляєтесь. Не від цього ми стомлюємося. А від того, що треба підніматися до їхніх почуттів. Підніматися, зводитися навшпиньки, тягтися. Щоб не образити» [2].

Один із найпопулярніших творів Ліндгрена, де презентується розглядувана проблема – «Малюк і Карлсон, що живе на даху». Це оригінальна реалістична казка, яка виросла з фантазії, дитячої вигадки. Тому її головний герой Карлсон, спирається на персонажів, написаних авторкою раніше. Її герой дуже схожий на пана Лільонквіста з казки «Між мороком та ніччю». Існує думка, що літаючий Лільонквіст зі збірки «Малюк Нільс Карлсон» перетворився на «найкращого в світі Карлсона» – веселого, товстенького і задоволеного чоловічка з пропелером на спині.

Образ Карлсона, мрійника і хвалька, який був породжений уявою маленького хлопчика, нагадує доброго гнома з казки. Малий був дуже радий, що познайомився з ним. Як тільки той прилітав, Малому ставало цікаво й весело [1, 45].

Малюк, опираючись на знайомі йому образи й асоціації, збагачує образ свого уявного друга Карлсона характерними тільки для нього деталями: моторчиком з пропелером, за допомогою якого герой переноситься в знайоме йому середовище. Літаючий чоловічок проживає в Стокгольмі на даху звичайного будинку. «Так, він живе на даху, і вже саме це вельми незвичайне. Може, в інших краях і трапляється всяка дивина, проте в Стокгольмі майже ніколи не буває, щоб хтось мав справжню хатку на даху. А от Карлсон живе якраз у такій хатинці» [4, 6].

Ліндгрена наділяє його ще однією унікальною деталлю, яка іманентна для даного образу: чарівною кнопкою, яка приводить у рух пропелер і моторчик. «В літаках і вертольотах усі люди можуть літати, а ось літати сам собою, крім Карлсона, не вміє ніхто. Досить йому покрутити за гудзика на животі, приблизно проти пупа, як на спині відразу заводиться хитромудрий моторчик. Поки моторчик розженеться, Карлсон хвильку стоїть

спокійно. Та ось моторчик працює на повну силу, і гульк – Карлсон уже здіймається й пливе в повітрі так граційно й поважно, немов якийсь директор, якщо можна уявити собі директора з моторчиком на спині» [4, 6].

Спробуємо простежити, проаналізувавши твір, й ідентифікувати ролеві функції, покладені письменницею на даний образ. У сім'ї, де живе Малий, кожний зайнятий своєю справою: батько йде на службу, діти – до школи, мама займається господарством. Малюк завжди залишається сам. До маленького хлопчика у великому світі нікому немає діла. Це відбувається до того часу, коли «раптом він почув легке гудіння. Воно дедалі дужчало, і несподівано повз вікно повільно пролетів товстий чоловічок» [4, 7]. Так у його житті появився перший і найкращий у світі друг – Карлсон. Вигаданий уявою дитини образ, мав заповнити порожнечу, що з'явилася у житті маленької людини, позбавленої уваги з боку інших членів сім'ї.

Малий проводить з Карлсоном увесь час, адже, з ним ніколи не буває сумно. Чому так відбувається? Карлсон знає все на світі. Він – «найкращий художник, що малює півнів», «найкращий в світі будівник із квадратиків», і взагалі «найкращий в світі» спеціаліст у всіх можливих сферах життя [5, 3].

Він перебирає у свого уявного друга риси характеру, поведінку і навіть мову. Зробивши якусь шкоду, Малюк завжди заспокоює дорослих словами Карлсона: «Дурниці!», «Спокійно, тільки спокійно» – і при цьому завжди наголошує на авторитеті Карлсона. Малий стає його віддзеркаленням у реальному світі. Звичайно, дорослі та інші члени сім'ї не можуть побачити Карлсона, бо він із світу, в який вони потрапити не можуть. Проте вони спілкуються з Малим. Саме тому, на нашу думку Карлсон і Малий такі схожі, адже це два прояви однієї сутності – дитини, яка з одного боку (реальний світ) покинута, самотна, до неї нікому немає діла; а з іншого (уявний світ) щира, дружна, готова контактувати з іншими і підтримувана у всьому найкращим другом – Карлсоном.

У творі Ліндгрена чарівне зливається з реальністю. У сувору дійсність вривається поетична вигадка, і життя звичайного хлопчика освітлюється казковим світлом. Письменниця підкреслює: усе, що відбувається у творі, – зовсім звичайне. «Не зовсім» звичайний лише Карлсон, який живе на даху, любить варення і солодощі, має маленький моторчик і вміє розважити Малюка, котрому (як і багатьом сучасним дітям) так не вистачає уваги батьків. Діти страшенно не люблять довго лишатися вдома на самоті, тому і вигадують собі усяких друзів, якщо поруч немає ні собаки, ні кицьки, так вважає К. Ліндстен [5, 4].

Взаємостосунки Карлсона з Малюком дають можливість скласти психологічний портрет Карлсона, беручи до уваги психологічні дослідження К. Ліндстен ми дозволимо собі зупинитися на окремих з них.

Карлсон – незамінимий партнер дитячих ігор, хоча він позбавлений здібності до співпереживання і турботи. Він думає тільки про себе, з ним весело, однак інколи з ним важко гратися.

«Я красивий, розумний і в міру товстенький чоловік в самому розквіті сил». Словосполучення «розквіт сил» дає підстави стверджувати, що Карлсон наповнений великою кількістю внутрішньої енергії, бадьорості, які виливаються в життєву активність, діяльність.

Щодо характеру Карлсона, то в ньому переплітається і казкове, і реальне. О. Ситченко наголошує, Карлсон вміє радіти, гратися, вигадувати і швидше за всіх забувати образи. Карлсон вміє бути не тільки подитячому грайливим і пустотливим, але в потрібну хвилину він може проявити мужність і доброту, вчасно надати допомогу [6, 31].

Він веде себе як дорослий. Авторка наділила цей образ усіма рисами характеру притаманними дорослій людині. Разом з тим – він дитина. Карлсон не працює і не має ніяких професійних навичок. Домашнє господарство він не веде, не прибирає у своїй хатинці, хоча Малюка він примушував прибирати в своїй кімнаті. Він також дуже любить гратися, хоча при цьому часто ламає іграшки.

Ще одна риса, якою можна охарактеризувати Карлсона, це те що він не визнавав правил, які встановлювали дорослі. Він робив усе, що хотів і вчив цьому Малого. Але як ми бачимо це з тексту, такі навички негативно не вплинули на хлопчика, а навпаки, допомогли йому зрозуміти, що саме він не повинен робити. У цьому плані Карлсон – це ніби компенсація усього того, чого в характері не вистачало Малому.

З одного боку Карлсон – хвалько, шибеник і мрійник, абсолютно закоханий в себе, але в той же час з він найкращий у світі друг Малюка.

Шведські педагоги зустріли появу такого героя непривітно: мовляв, Карлсон невихований, розбишакуватий і своїми витівками дає поганий приклад дітям. Але самі діти відразу полюбили його. Бо він хоч і бешкетник, але дотепний, веселий і вигадливий бешкетник, а його витівки не завдають нікому великої шкоди. А окрім того, він чудовий товариш в іграх для дітей, які з певної причини почуваються самотніми, полишеними на себе. Таким самотнім почувався Малий, бо його сестра і брат були значно старші за нього і мали свої інтереси, а матері з батьком не було коли приділяти йому належну увагу через завантаженість на роботі та хатній клопіт.

Мистецтво Астрід Ліндгрєн полягає в тому, що вона подарувавши дітям Карлсона, зуміла зробити його образом великої виховної сили. Діти спостерігають за Карлсоном, бачать його недоліки, і водночас розуміють свої особисті слабкості, – пише М. Співак [7; 69].

Аналіз твору, і співставлення його з окремими теоретичними поло-

женнями, дозволив нам прийти наступних висновків щодо функцій образу уявного друга у творі Астрід Ліндгрєн «Малюк та Карлсон, що живе на даху». Уявний друг Карлсон спілкується з хлопчиком; грається з ним; розважає Малого; любить героя; вчить, на власному прикладі, розрізняти «що таке добре» і «що таке погано». Він допомагає Малому боротися з самотністю, яка бентежила героя.

І що видається нам дуже важливим Карлсон, виконавши свої функції, зникає в той день, коли у Малого з'являється новий друг – його власна собачка. Інакше кажучи, як тільки реальність змінюється і реальні пусті ніші заповнюються, вигадана реальність і всі, хто її наповнював (образ уявного друга) стають непотрібними. Вичерпавшись, вони зникають. Саме про таку рису уявного друга наголошують психологи, що досліджували це явище.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зарубежная литература для детей и юношества: Учебник для институтов культуры. В 2 частях. / Н. Банникова и другие. Часть 1. / М.: Просвещение, 1989.

2. Корчак Я. Коли я знову стану маленьким [Текст] / Я. Корчак. / К., 1978.

3. Ключко Л. Подорож у країну казкових героїв Астрід Ліндгрєн: Урок додаткового читання / Л. Ключко // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2005. – №5. – С. 10–12.

4. Ліндгрєн А. Малий і Карлсон, що живе на даху : повість / Пер. зі швед. та післямова О.Д. Сенюк / А. Ліндгрєн. – К. : Школа, 2005.

5. Линдстен К. Астрид Линдгрєн и шведское общество / К. Линдстен // Неприкосновенный запас. – 2002. – №1. – С. 1–6.

6. Ситченко А., Пронкевич О. Ліки від дорослості / А. Ситченко // Відродження. – 1995. – № 7. – С. 29–32.

7. Спивак М. Кто любит Фрекен Бок? / М. Спивак // Детская литература. – 1990. – №9. – С. 66–70.

Анотація

Проблема непорозумінь між дорослими та дітьми і брак спілкування, що виникає на цьому ґрунті стає важливою проблемою літератури для дітей. Образ уявного друга, покликаний компенсувати цю проблему, є важливим чинником у художньому творі шведської письменниці.

Ключові слова: дитяча література, образ уявного друга, персонаж, спілкування.

Summary

The problem of misunderstanding between adults and children and the lack of communication that occurs on this basis is an important problem of literature for children. Image imaginary friend called to compensate for this

problem. is an important factor in the work of art Swedish writer.

Key words: children's literature, the image of an imaginary friend, character, communication.

УДК 821.162.1:82-4

Орнат Н. Р.
Науковий керівник –
доцент **Цівкач О. М.**

ФЕНОМЕН УКРАЇНИ ЯК ОСНОВА ЕСЕЇСТИКИ ЄЖИ СТЕМПОВСЬКОГО

Творчість польського письменника-есеїста Єжи Стемповського донині залишається маловивченою в українській полоністиці. На нашу думку, головною причиною цього було те, що емігрувавши 1939 року до Західної Європи, він друкував свої критичні статті та есе, однак його твори не були доступними як українському читачеві, так і українським дослідникам. У той же час в польській літературі, серед кола таких відомих есеїстів, як Станіслав Вінценз, Чеслав Мілош, Єжи Гедройць, саме Єжи Стемповський найчастіше та найбільш глибоко висвітлював образ України, яку вважав своєю «ближчою» батьківщиною, достеменно знав її історію, літературу, традицію.

Будучи одним із чільників налагодження українсько-польських стосунків, письменник активно намагається відстоювати особистісну позицію не лише в листах, а й у своїй творчості. У перші роки існування «Культури» неocenенну роль посередника між редактором паризького щомісячника та українською еміграцією відігравав саме Єжи Стемповський. Завдяки співпраці з «Культурою» розпочали українські літератори, яких Стемповський та Гедройць знали ще з передвоєнної Варшави – Леонід Мосендз та Євген Маланюк (саме про нього пише Є. Стемповський у есе «*Wspomnienia o przyjacielu*» як про кращого свого друга).

Єжи Стемповський не випадково вважається класиком жанру есе в польській літературі. Свої перші есе він надрукував ще перед Другою світовою війною («*Pan Jowialski i jego spadkobiercy*», 1931). Вже після закінчення війни, пишучи під псевдонімом Павло Гостовець, він, як один із чільників паризької «Культури», не тільки проголошував, але й практикував засади поваги до незалежної думки, неодноразово звертався в своїх есеях до образу України, що став домінуючою основою повоєнної есеїстики. У своїх есе та нарисах Стемповський роздумував над проблемами повоєнної європейської культури та ситуацією в польській літературі. Майбутнє бачилося йому у песимістичному світлі, що він, власне, і висловив у назві збірки своїх творів «Есе для Кассандри» (1965 р., Париж). Вже після смерті Стемповського виходить ще одна його збірка есе «Від

Бердичева до Риму», у якій акцентується тема України, її минуле та сучасне в різних аспектах. На прикладі першої частини збірки під назвою «В долині Дністра» можна побачити апелювання до моментів української історії, характеру її культури та значеннєвого досвіду, здобутого віками, до метафоричного позначення авторських візій, завуальованих авторських філософських позицій щодо самої України в сучасній Європі.

Щодо збірки «*W dolinie Dniestru*» («В долині Дністра»), автор своєрідно вибудовує її композицію. Це є постійне маневрування між темами культури та традицій українців (життя, побут, музика, фольклор), політикою та ставленням до українців у світі (в першу чергу – зі сторони поляків). Тут знаходимо і психологію, і типово український характер, і міжнаціональні стосунки. Автор не випадково у назвах есе використовує назви європейських та українських міст, показуючи, що наша культура є не менш багатою, ніж європейська. Бачимо і особливе захоплення Гуцулією. Автор навіть виокремлює гуцульську творчість. Тобто знаходимо у таких моментах прагнення есеїста до створення цілісної загальноєвропейської спільноти, де не менш вагомою та важливою буде Україна.

У есе зі збірки Є. Стемповського «*W dolinie Dniestru*» «*Dom Strawińskiego w Uściługu*» («Дім Стравінського в Устилугу») Єжи Стемповський досліджує походження українських мотивів у творчості музиканта, який 1914 року жив на Волині. І, власне, цей дім в Устилугу був для ще одного діяча світового масштабу не лише місцем відпочинку, а й творчої праці, місцем натхнення: «*Jeżeli w utworach Strawińskiego znajdują się jakieś wolińskie motywy ludowe, charakter ich przypomina motywy kujawskie Chopina, dla których w zachowanym folklorze na próżno szukalibyśmy bezpośrednich wzorów*»* [10, 77].

Україна постає у творчості багатьох західноєвропейських письменників і як екзотична, і як знедолена загарбаннями країна. Але майже завжди простежується меланхолійна сентиментальність у творах Дж. Байрона, Ю. Словацького, Б. Залеського, Ст. Вінченца. Четверта книга «батька історії» Геродота розповідає про події, що відбувалися на території сучасної України, присвячені Мельпомені – музі трагедії. Навряд чи тоді можна було здогадуватися про те, що такою присвятою він мимоволі передбачить майбутню долю всієї України. У сучасному для Є. Стемповського літературному презенті продовжено український міф. На основі есе ми дійшли висновку, що автор креує новий образ України, а не реалізовує континуум попередньо утвореного міфу.

На прикладі збірки «В долині Дністра» ми бачимо і апелювання до

* Якщо у творах Стравінського заходяться якісь волинські народні мотиви, їхній характер нагадують куявські мотиви Шопена, для яких у фольклорі шукали б безпосередніх завуальованих зразків (переклад наш – Н.О.).

моментів історії («Wyprawa Kijowska», «Proces Szwarzbarda»), і до метафоричного позначення авторських візій та завуальованих філософських авторських позицій щодо самої України, характеру її культури та значенності досвіду, здобутого віками. Щодо «міфу-повторюваності», то, безперечно, у Стемповського маємо міф Аркадії («*W dolinie Dniestru*»), про який пише Р. Матушевський. «Міф-метафора» збережений Стемповським, адже, за Леві-Строссом, саме така метафоричність дозволяє наочно представити змалювання трьох часів. Тут бачимо авторське дотримання традицій та введення свого власного бачення України в есе.

3. Кубіковський у праці «*Bezpieczne małe mity*» («Безпечні малі міфи») звертається до теми втечі до краю дитинства. Як зазначає автор, це є вид одного із найстаріших міфів – аркадійського міфу «золотого віку», так званої щасливої минулості. Цей міф екзистує у свідомості в різний спосіб, але ґрунтується на тих самих психологічних стрижнях, як і інші міфи: «*Świeżość wrażeń, bezpośredniość odbierania świata, ostrość widzenia, zaufanie do świata i życia, nieograniczona ilość możliwości, które zdaje się w sobie kryć bliższa i dalsza przyszłość*» * [7, 60].

Міф «золотого віку» залишається лише прекрасним спогадом, легендою. Однак далі використано позицію, яка фактично протегує пояснення, чому Стемповський адресує свої найсокровенніші спогади своїм сучасникам і саме із періоду дитинства. У есе «*W dolinie Dniestru*» автор згадує про діда і сад, який він посадив. На нашу, думку, тут представлена глибока метафоричність, адже зображено безперервний зв'язок генерацій, передача традицій, досвіду, що є важливим елементом життя в українців. Сад діда, є уособленням райського саду на землі, куточка спокою та умиротвореного щастя.

Знаменитий музичний твір «Жар-птиця», як вважає есеїст, був написаний саме під впливом українських музичних традицій, та, очевидно, не тільки. Єжи Стемповський унікальним випадком вважав українські церковні хори, історія яких налічує сотні років і які брали активну участь в суспільному житті та виступали з різним репертуаром. Про цей момент української культури згадано і в листі Стемповського до А. Зелінського, де зустрічаємо такі репліку: «Волинь є колискою церковного хорového співу, з якого російська музика вийшла і, наче землетрус, охопила весь музичний світ» [4, 58].

У творі *Esej berduczowski* (Бердичівське есе) уже з перших абзаців автор пропонує читачеві ряд мотивів, які притаманні есеїстиці його загалом: подорож, нарація, орієнтована на певні історичні події, передбачення при-

* Свіжість вражень, безпосередність відбору світу, гострість бачення, захоплення світом та життям, необмежена кількість можливостей, які приховує в собі ближня і дальша прийдешність (переклад наш – Н.О.)

йдешності. «Wiadome było tylko, że nowy rozdział historii zacznie się od zwołania zgromadzeń konstytucyjnych. Jakie idee porządkowe i jakie interesy ludności dojdą w nich do głosu?» [10, 32]*. Уже з першим сторінок есе автор схематично представляє літературну траєкторію подорожі, де Бердичів займає проміжне місце між містами Мінськ, Ковно та Рига.

Вдаючись до використання стилістичних засобів, зокрема і вживання екзотичних архаїзмів на позначення поїздів (fajetony, wasagi, szarabany – фаетони, васаги, шарабани), автор звертає увагу на речі, які відразу підкреслюють роль людини в суспільстві – це її жести, спосіб поведінки в людних місцях тощо. Тобто дотримуючись певного дистансу щодо самого твору, наратор намагається радіусом свого стороннього позіру охопити звичайних людей у звичайному суспільстві, але при цьому вдається до невербально-прихованих засобів як можливості нового прочитання есе.

У творі вулиця постає свого роду сценою, на якій рухливими декорелементами є самі герої. При цьому хронологічну площину автор вибирає не єдину. До прикладу, згадуючи про кляштор, автор вдається до проведення екскурсу в минуле. При цьому вказуються конкретні імена та події – часи Гедиміна (Великий князь Литовський початку XIV століття) та повстання під проводом Хмельницького (українського гетьмана середини XVII століття). Цілком можливо, що саме такі власні назви та події вибрані не випадково, адже з історії відомо (за Н. Полонською-Василенко), що до складу Великого князівства литовського входили як польські, так і українські землі, а в часи повстання під проводом Хмельницького велася боротьба проти поляків. Тобто акцент історичний зроблений на тому, що у історії цих двох сусідніх народів був як момент спільного ворожого ярма, так і непримиренні сутички одного народу проти іншого.

«Пізнання інших світів, цивілізацій, що існували колись на території України, зовсім не схожий на той світ, в якому нам довелось народитись» [5, 10] – такий новий перегляд України пропонує М. Чугуєнко. Абсолютно погоджуємося з автором і висловлюємо власні міркування з приводу «іншого світу» та його вихідців. Адже абсолютно таким постає у есе «Bagaż z Kalinowki» відомий письменник світового масштабу Джозеф Конрад. На думку Стемповського, саме з України Конрад виніс унікальну здатність проникати глибоко в душу своїх персонажів та розкривати її. Тобто рідний українцям кордоцентризм є наскрізно оприявнений у поетикальній спадщині Конрада. Саме Україна з її предковічними традиціями, з високою культурою стала джерелом розвитку таланту цього письменника. Такий конгломерат художніх авторських традицій, сформо-

* Відомим було лише те, що новий розділ історії розпочнеться зі збору конституційних громад. Які порядкові ідеї та людські інтереси дійдуть в них до голосування? (переклад наш – Н.О.).

ваний на основі своєрідності української землі, і залишається визначальним у спадщині Конрада: «Nieodkrytą dotąd częścią Conrada wydaje mi się багаż, z którym wyjechał z Kalinowki, óq sekretny świat, gdzie na katadrze stał minaret, a na nim Matka Boska»* [10, 43].

Культура тлумачиться, згідно з німецьким філософом М. Вебером, як сфера, що охоплює «вияви духовності, які відрізняють одну національну спільноту від іншої або як комплекс цінностей, що конституують народ як народ» [2, 58]. Звідси бачимо, що Єжи Стемповський виокремлює українську націю як незалежний та цілісний державний організм зі своєю духовністю, культурою і традиціями.

У польського письменника виокремлюється подекуди модус України природної, так би мовити «перво-України». Тобто превалює русоїстське мислення, яке знаменує представлення автором не лише особистісного, а й загальнонаціонального характеру, який має залишатися природним. Своєрідний авторський експліцитний почерк Стемповського є знаком оклику над питанням збереження природи, вірності батьківщині та почуття гідності за свій народ. Авторська «національна політика стверджується і через політику, і через поезику» [3, 17]. У польського митця Стемповського модус України теж специфічно представлений, однак із позиції більш патріотично-природної. Автор апелює не до читача, а до всього українського народу, який залишатиметься завжди у пам'яті та серці автора.

В есеїстиці Стемповського українці виступають рівноправною нацією з самобутньою історією та культурою, які ведуть до незалежності. У своїх творах письменник постає будівничим мостів порозуміння між українським та польським народами, історія взаємин яких була складною та вимагає переосмислення. Україна виступає не лише як «країна дитинства» чи «мала батьківщина», а й як країна-сусід, культура якої залишається мало вивченою поляками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вознюк О. Візія України в есеїстиці Єжи Стемповського / О. Вознюк // Проблеми слов'янознавства. – 2007. – Вип. 56. – С. 237–246.
2. Касьянов Т. Теорії нації та націоналізму. – К.: Либідь, 1999. – 158 с.
3. Мазоха Г. Письменницький епістолярій як теоретично-літературна проблема / Г. Мазоха // Київська старовина. – 2004. – № 1. – С. 105–111.
4. Стемповський Є. Лист до А. Зелінського / пер. з пол. В. Назарук // Нова Польща. – 2004. – № 6. – С. 58–64.
5. Чугуєнко М. Україна, яка шокує / пер. з рос. С. Громов. – Харків: Неміро. – С. 5–91.

* Невідкритою досі частиною Конрада мені видається багаж, з яким виїхав з Калинівки у невідомий світ, де на катедрі мінарет, а на ньому Матір Божа (переклад наш – Н.О.).

6. Kowalczyk Andrzej St. Nieśpieszny przechodzień i paradoksy. – Wrocław, 1997. – 349 s.
7. Kubikowski Z. Bezpieczne małe mity. – Wrocław: Ossolineum, 1977. – 145 s.
8. Levi-Stross C. The Structural Study of Myth. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jstor.org/stable/536768>
9. Matuszewski R. Literatura polska 1939 – 1991. – Wyd. 1-e. – Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1992. – 504 s.
10. Stempowski J. W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie / J. Stempowski // Listy o Ukrainie. – Warszawa: LBN, 1991. – S. 8 – 164.

Анотація

У статті розглянуто особливості специфіки образу України в есеїстиці Єжи Стемповського; окреслено культурно-історичне значення візії есеїста на тлі українсько-польського дискурсу середини ХХ століття. Висвітлено проблему представлення письменником української культури з її історією та предковичними традиціями.

Ключові слова: есе, еміграція, візія, образ України, міф, українська культура.

Summary

The article deals with the specific features of the image of Ukraine in the essays by Jerzy Stempowski. It is outlined cultural and historical significance of the essayer's point of view in the context of the Polish-Ukrainian discourse in the middle of the XX century. The problem of representation of Ukrainian culture with its history and old traditions by the writer is presented.

Key words: essay, emigration, vision, image Ukraine, myth, Ukrainian culture.

УДК 821.111:261.627

Приходько Т. О.
Науковий керівник –
доцент **Девдюк І. В.**

ФЕМІНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ДОРІС ЛЕССІНГ

Доріс Лессінг – англійська письменниця, лауреат Нобелівської премії 2007 р., автор епічних творів, у яких із властивим жіночим досвідом, скептицизмом і даром провидця піддано аналізу суперечності сучасного світу. Впродовж більше як півстоліття письменниця опублікувала понад тридцять романів, декілька збірок оповідань та робіт публіцистичного характеру. Проблемною домінантою творів Д. Лессінг є непохитна

зосередженість на найбільш болючих явищах соціально-історичного розвитку людства. Ця занепокоєність, тривога знайшла втілення в широкому жанровому діапазоні її творів: соціально-політичних реалістичних романах, п'єсах, поезії, соціальній утопії, антиутопії, памфлетах, циклі інтерв'ю та публічних промов, лекціях, картинах, нарешті автобіографії.

Актуальність представленого на розгляд дослідження пов'язана з тим, що ім'я і творчість Доріс Лессінг на сьогодні є мало відомі українському читачеві, її праці в Україні почали детально вивчатись лише наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., досі більша частина спадщини письменниці не перекладена українською мовою. Оскільки проблема фемінізму є знаковою у доробку Лессінг, саме вона становить об'єкт нашої розвідки.

Для глибшого осягнення індивідуальної творчої манери письменниці, її світоглядно-філософських чинників, зробимо невеличкий екскурс у біографію авторки. Доріс Лессінг (Doris Lessing) – Доріс Мей Тейлор, народилася 22 жовтня 1919 року в м. Керманшасі в Персії (Іран). Її батько – Альфред Кук Тейлор, полковник у відставці британської армії, мати працювала нянькою. 1925 року сім'я переїхала до Південної Родезії, де батько вирішив зайнятися фермерською діяльністю. Саме він став прообразом батька головної героїні циклу романів «Діти насилля» (1952-1969). У семирічному віці Доріс Лессінг віддали до монастирської школи, пізніше – у школу для дівчаток у Солсбері. З 14 років письменниця працює – спочатку нянькою, потім журналісткою. Тоді ж почала писати невеликі оповідання. У 1939 р. Доріс вийшла заміж за Френка Чарльза Відома, у шлюбі з яким народила сина Джона та дочку Джин. Шлюб розпався, і в 1945 р. вона одружилася з німецьким євреєм-комуністом Готтфрідом Лессінгом, з яким познайомилась у марксистському гуртку. Проте другий шлюб також не був тривалим. 1949 року майбутня письменниця покидає чоловіка та з сином Пітером Доріс їде до Британії. З цього приводу вона пізніше відмітить: «Я не думаю, що шлюб – один із моїх талантів. Я була щасливішою у незаміжжі, ніж у шлюбі».

Її письменницька кар'єра розпочалася в 1950 р. романом «The Grass is Singing» («Трава співає») – своєрідною хронікою життя родезійського суспільства часів апартеїду. Згодом постала напівавтобіографічна серія з п'яти романів «Діти насилля». Це своєрідна «епопея виховання», що складається з романів «Марта Квест» (1952), «Пристойний шлюб» (1954), «Брижі після шторму» (1958), «Оточений сушею» (1965) і «Місто чотирьох воріт» (1969).

У своєму творчій еволюції Доріс Лессінг пройшла всі можливі тематичні та ідейні зміни. Так, після розчарування політичними ідеями комунізму вона звертається до постулатів фемінізму. Однак її фемінізм значно

відрізняється від звичного і загальноповживаного тлумачення. Письменниця у своїх есе акцентує увагу на проблемі місця жінки у світі. Вона аналізує не тільки літературних персонажів, а й жінок-письменниць чи тих, хто залишив свій слід в історії, як, наприклад, Сімоне де Бовуар чи Вірджинія Вулф. Лессінг критично ставиться до творчості колеґ-феміністок, звинувачуючи їх в упередженості, викривленні реальності. На її думку, проблема жінки, як і проблема сучасного шлюбу, є набагато глибша, ніж гасла, які кричать про пригноблення жінки в суспільстві. Сучасне становище «прекрасної половини людства» великою мірою визначене власним ставленням жінки до себе. Авторка наголошує, що не можна звинувачувати тільки існуючі традиції та патріархальні принципи суспільства. «Слід пам'ятати, що сліпе слідування звичаю і принципам моралі, які є застарілими для сучасного світу і не можуть виконувати ті функції, які з самого початку були в них закладені, є помилкою» [5, 9]. Лессінг наголошує на тому, що становище жінки в значній мірі визначається її власним вибором. Слід сказати, що життя самої письменниці є ілюстрацією цього переконання, адже вона покинула другого чоловіка головно, щоб реалізуватись як творча особистість.

Питання про місце жінки в суспільстві авторка розглядає в різних ракурсах, досліджуючи також класичні літературні образи. Наприклад, до аналізу творчості Джейн Остін письменниця підходить через поєднання біографічного матеріалу і аналізу жіночих образів у її романах. На перше місце вона виносить питання місця і ролі жінки як у тодішньому суспільстві, так і в сучасному. Лессінг наголошує на тому, що Джейн Остін є не тільки однією з найвизначніших постатей в англійській літературі, але й деякою мірою творцем нової моралі, що у результаті призвело до змін розуміння місця жінки в суспільстві. Улюбленим персонажем письменниці постає Елізабет Беннет з роману «Гордість і упередження», яка своєю поведінкою виходить за межі існуючої в XIX столітті традиції, однак діє згідно з власними внутрішніми моральними принципами. Це не ознака бунту чи спроба змінити оточуюче суспільство, це внутрішнє відчуття, певний імператив, який регулює її вчинки без жодних посягань на мораль інших. Доріс Лессінг припускає, що відмова Ліззі від вигідного шлюбу є деяким автобіографічним моментом, прозрінням авторки в питаннях подружнього життя і його значення для жінки XIX століття [5, 10]. У цьому можна побачити відбиток точки зору самої письменниці, яка доволі песимістично описує шлюб – як в'язницю духу для жінки, замкненої в тісному світі народження, годування дітей та їхньої смерті.

Книги завжди мали великий вплив на Доріс Лессінг, можна навіть сказати, що саме книги зробили з неї ту, ким вона є. Як приклад, можна навести її роман «Золотий записник». До 1962 року, тобто до моменту,

коли він був опублікований, письменниця відчула себе вже досвідченим літератором, технічно грамотним, але з почуттям деякої тематичної вичерпаності. Роман відомий не тільки як тонкий психологічний досвід, але й як величезний експеримент: протагоністка веде одразу чотири щоденники. Всі вони тематичні: один присвячений спогадам про юність, другий – її політичним поглядам, в третьому вона наче відсторонюється і пише про минуле, ніби зі сторони, четвертий – її справжній щоденник.

Книга швидко стала класикою англомовної жіночої літератури ХХ століття, а Лессінг виявилась актуальним автором: її почали запрошувати читати лекції в університетах, її проза ледь не стала шаблоном для феміністок. Цей роман є актуальним і до сьогодні, постійно перевидається, і головне – читається і перечитується вже не одним поколінням жінок. Можна сказати, що це твір про те, як сама письменниця переживає власний творчий застій і водночас кризу середнього віку. Феміністки були від роману у захопленні, називали його своєрідною «Біблією фемінізму».

На початку 70-х років ХХ ст. (рівно через 10 років після того, як «Золотий записник» вийшов у світ) Д. Лессінг написала відповідь критикам та науковцям, які писали рецензії та статті, пов'язані з її романом та визначили твір передовсім як феміністичний роман. Звернення письменниці надруковане у другому виданні твору як авторська передмова. У тексті йдеться про те, що вона стала заручницею критиків, які «охрестили» її феміністкою, а тему «війни статей» визначили як центральну проблему твору. Письменниця написала, що матеріалом для цього роману є її власний життєвий досвід, який раніше не був вербалізованим та існував лише на рівні відчуттів та думок. Авторка зауважила: «Але ніхто не помітив цієї центральної теми [теми «зриву» («breakdown»)], оскільки оглядачі, і дружньо, і ворожо налаштовані, постійно применшували значення книги, її тематикою вони визначили війну статей, у той же час жінки назвали її корисною зброєю в цій війні. З того часу я опинилась в хибному становищі, адже менш за все я хотіла відмовитися від підтримки жінок» [4, 23].

Рецепція критиків та літературознавців, які досліджували «Золотий записник» Д. Лессінг, завжди була та залишається неоднозначною: серед багатьох висловлених думок не можна вирізнити жодної, яка б залишилася поза дискусією. Відразу після публікації роману його визначили першим феміністичним твором в англійській літературі, а саму Доріс Лессінг – феміністкою у всіх її проявах. У 60-тих роках ХХ ст. «Золотий записник» сприймали як роман із чітко артикульованою феміністичною проблематикою. Письменниця припустила, що якби «Золотий записник» був опублікований на 10 років пізніше, то його по-справжньому «прочитали б», а не просто «відреагували», як це сталось у 1962. Для того часу

проблеми фемінізму та змін гендерних ролей були настільки актуальними, що твору відразу присвоїли визначення «феміністичний роман».

За словами Д. Лессінг, її метою було написати твір, який би лише проілюстрував та показав життя жінки в Англії того часу, вона хотіла продемонструвати настрої та самовідчуття у час фундаментальних змін та трансформацій, а не закликати до феміністичного руху, як твердили багато тогочасних журналістів та критиків. Особливо негативно роман коментували критики-чоловіки, як, наприклад, письменник Ентоні Берджес, який заявив, що цей твір не має жодної художньої цінності [3, 94]. Неоднозначно його сприйняли і критики-жінки, представниці феміністичної критичної школи. Деякі з них вважали, що говорити про феміністичне письмо у «Золотому записнику» взагалі недоцільно.

Наприкінці 1970-х років Д. Лессінг більше цікавили глобальні проблеми – долі світу і цивілізації. І вона пішла в космічну фантастику, яку назвала «найбільш оригінальною, винахідливою і дотепною галуззю сучасної літератури». Письменниця «залишила фемінізм» і взялася міфопоетично трактувати долі світу, творити соціокультурні утопії, але фактично суть романів цього циклу – есхатологічне трактування руху історії, впевненість, що «золотий вік» людства – в минулому, а в майбутньому – жах [2].

Доріс Лессінг брала активну участь у суспільному житті Англії, вона пише твори, які «пробуджують людей зі сну» і змушують докорінно змінюватись. Для деяких феміністичних угруповань вона продовжує бути жінкою-ідолом, борцем за жіночі права, хоча ніколи безпосередньо участь у феміністичному русі не брала. Як зауважила сама письменниця, вона пише про «наболіле, про те що давно вкоренилося у серці» [6], а не закликає до боротьби.

У 2007 році письменниця стала Лауреатом Нобелівської премії, проте і до цієї нагороди вона одержувала чимало інших літературних відзнак різних країн. Вона – доктор Гарвардського університету; в грудні 1999 р. увійшла в список осіб тисячоліття, яких нагороджують Орденом кавалерів пошани. Творчість Д. Лессінг є видатним явищем другої половини ХХ – перших років ХХІ ст. Актуальність і всесвітня значущість проблем у творах Д. Лессінг вражають і захоплюють уяву. Художній світ її творів унікальний, привабливий. Це багатоплановий світ художньої реальності, який потребує глибокого і ретельного вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Подкоритова О.П. Філософсько-ідеологічні засади творчості Доріс Лессінг: пошуки ідеалу / О. П. Подкоритова // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – № 46. – С. 175–179.
2. Шпиталь Анатолій. Доріс Лессінг – нобелянт-2007: [Електронний

ресурс]. URL: <http://litakcent.com/2007/12/05/anatolij-shpytal-doris-lessinh-%E2%80%93-nobeljant-2007/>

3. Greene Gayle. Doris Lessing. The Poetics of Change / Gayle Greene. – Michigan : The University of Michigan Press, 1997. – 296 p.

4. Lessing Doris. The Golden Notebook / Doris Lessing. – New York : Bantam Books, 1981. – 666 p.

5. Lessing D. Time Bites: Views and Reviews / Doris Lessing. – London : Harper Perennial, 2005. – 376 p.

6. More is Lessing : Interview: [Електронний ресурс] // The Daily Telegraph. – September – 2004. – № 25. – Режим доступу до журн. : <http://www.thestandart.com.uk/stdn/stf/Weekend/125Dk08.html>

Анотація

У статті досліджується творчий шлях Доріс Лессінг як талановитої письменниці, жінки, книги якої є актуальними і по сьогоднішній день. Визначено, що зображення авторкою світу очима жінки свідчить про феміністичний характер більшості її творів. Аналізується філософсько-ідеологічна концепція та особливості творчості Доріс Лессінг у контексті соціально-політичної ситуації у світі другої половини ХХ століття.

Ключові слова: Доріс Лессінг, фемінізм, феміністична критика, шлюб, феміністичний рух.

Summary

The article examines the creative initiative of Doris Lessing, the woman whose books are relevant nowadays. The fact that the author depicts the world from woman's point of view proves that almost all the novels by the writer are of feminist character. It focuses on the analysis of the philosophic and ideological concepts and the peculiarities of the creative work by Doris Lessing in the context of the socio-political situation in the world of the second half of the 20th century.

Key words: Doris Lessing, feminism, feminist critique, marriage, feminist movement.

УДК 82.0:7.037.3

Рєга Д. О.

ФУТУРИСТИЧНА МОДЕЛЬ (ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ)

Авангардизм як антитрадиційний напрям у мистецтві завжди був присутнім у всіх його видах: кіно, музика, живопис, архітектура, література і т.д. Де б він не існував, його основною характерною рисою

було руйнування усталених форм та канонів саме того виду мистецтва, де він поширювався. Він формується багатьма стильовими течіями, такими як: кубізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм, які ставили собі за мету негайне оновлення теоретичних і практичних форм мистецтва, більше того, формували певну модель, яка була покликана «врятувати» суспільство й показати вирішення важливих соціальних проблем, хай навіть і тимчасово (з огляду на нетривалість існування авангардних течій).

Одним із напрямів авангардизму є футуризм. Загальна ситуація, що склалася навколо дослідження явища світового футуризму в останні роки, є такою, що «після десятиліть, у першу чергу, ідеологічно мотивованого нехтування, футуризм став основним об'єктом вивчення, що охоплює образотворче мистецтво, літературу, театр, музику і т.д. у Італії й інших країнах також» [12, 5]. Основний вектор дослідження футуризму як літературного напрямку та його інтердисциплінарних зв'язків можуть бути вивчені з позиції сучасного літературознавства з урахуванням специфіки розвитку національних літератур.

На сьогоднішній день актуальним завданням є побудова футуристичної системи як сукупності певних моделей, які дешифрують змістово-інтенційні прояви тексту на основі вивчення, у першу чергу, маніфестографічного матеріалу, а також поетичного доробку поетів, картин художників та ін. Звичайно, що при побудові футуристичної системи необхідно розуміти, що таке футуристична модель, її особливості.

Про існування певної поетичної авангардної моделі говорить Ольга Безпала у дослідженні «Художня творчість митця як соціальне явище: історія і сучасний стан проблеми», виділяючи при цьому, окрім неї, ще три, а саме: модель доби Відродження, модель періоду Просвітництва, а також романтична модель. Виокремлення авангардистської моделі, на відміну від модерністської, на яку вказує О. Безпала, не тільки доводить її існування, а й те, що варто вести мову й про певні моделі та модуси, які можуть функціонувати в системі авангардизму, наприклад «футуристична модель». Якщо вищезгадана дослідниця ставила собі за мету «дати цілісний аналіз взаємовідносин суспільства і митця у сучасному світі, шляхів осмислення художньої творчості як соціального явища» і при цьому виокремила авангардистську модель художньої творчості як соціального явища, то цілком виправданим буде говорити про інші моделі, як складові цієї.

Ольга Безпала стверджує, що «у межах загальнономодерністської культури мистецтво цього проекту пред'явило художникам основну вимогу - безперервних новацій. Як і у випадку з попередніми проектами, виділяється і акцентується одна зі складових складного комплексу функціональних взаємозалежностей художника і суспільства. Авангардна

модель породила, досі не втрачаючи чарівності, образ проклятого художника, який не може бути прийнятим і зрозумілим при житті, але після смерті стає кумиром і навіть святим нового мистецтва. При цьому художник кваліфікується і легітимізується у цій якості і статусі» [2, 13]. Новації, які були невід'ємними складовими авангардистського напрямку, а також інші характерні особливості, зважаючи на стиль життя, який пропагували футуристи дають змогу говорити про таке поняття, як «футуристична модель». Зауважимо, що жоден літературознавчий чи інший словник не подає визначення такого поняття, тому актуальним буде його дефініція і характеристика. Для початку визначимо, що є «модель». Це слово у багатьох тлумачних словниках має чимало пояснень, які зводяться до наступних:

1. Зразок якого-небудь виробу, що відтворює предмет у зменшеному, іноді у збільшеному або натуральному вигляді та є виготовленим із, найчастіше, металу та дерева.

2. Те, що є натурою для художнього зображення, відтворення [5, 213; 7, 776; 8, 443; 14, 696; 15, 869]

Філософ В. Штофф відзначає подвійне трактування поняття «модель», коли з цим словом пов'язані два близьких, але в той самий час відмінних поняття. Причиною цьому є сфера його вживання в математичних і природознавчих науках. Під моделлю у широкому значенні, як пише В. Штофф, розуміють мисленеву або практично створену структуру, яка відтворює частину дійсності в спрощеній і наочній формі... У більш вузькому сенсі термін «модель» застосовують тоді, коли хочуть зобразити певну область явищ за допомогою іншої, більш краще вивченої, зрозумілішої... Таким чином... під моделлю розуміється або конкретний образ досліджуваного об'єкта, у якому відображаються реальні або передбачувані властивості, будова і т.д., або інший об'єкт, реально існуючий поряд з досліджуваним і схожий з ним у відношенні деяких певних властивостей або структурних особливостей [10, 8]. На загал В. Штофф підсумовує, що «під моделлю розуміється така уявна або матеріально реалізована система, яка, відображаючи або відтворюючи об'єкт дослідження, здатна заміщати його так, що її вивчення дає нам нову інформацію про цей об'єкт» [10, 19].

Бачимо, що «модель» трактується, також, і як взірець, який несе в собі пояснювальну функцію оригіналу. Більш розширене визначення, подає С. Радіонова, яка пише, що «модель це об'єкт-замінник, який у певних умовах може замінити об'єкт-оригінал, відтворюючи певні властивості та характеристики оригіналу. Відтворення здійснюється як у предметній (макет, пристрій, зразок), так і в знаковій формах (графік, схема, програма, теорія)» [4]. Також, «модель» має таку характерну

особливість, здатність відтворювати певні властивості та характеристики оригіналу, показувати принципи його внутрішньої організації [8, 304].

У літературознавстві поняття «модель» з'явилося із розвитком структуралізму, який використовував цей термін для аналізу художнього тексту. Сам твір мистецтва розглядався, до прикладу Ю. Лотманом, як художня модель дійсності, яка моделює дійсність, певні його фрагменти, а також дослідження «поведінки» моделі, що дозволяє передбачити майбутні стани дійсності [3, 678]. Свіввідносячи наукові моделі з художньою, погодимося із твердженням Ю. Лотмана, що художня модель, на відміну від усіх інших «розширює самий простір можливого» [3, 678]. Взагалі поняття «модель», як зазначає Н. Астрахан, є досить гнучким і багатофункціональним, а відтак можна виділити такі рівні його функціонування:

▲ художня модель як визначення літературного твору в плані його співвідношення з дійсністю;

▲ аналітична модель художнього тексту як функціональна характеристика його структури та її внутрішніх протиріч;

▲ інтерпретаційна модель літературного твору як форма його актуалізованого буття в процесі читацької рецепції;

▲ теоретична модель як опис літературних фактів, механізмів їх породження, закономірностей розгортання літературного процесу на основі тієї або іншої теоретико-літературної методології;

▲ семіотично-культурологічна модель як інтертекстуальна інтерпретація «знаковості» літературознавчих теорій [1, 176].

Варто ще наголосити на тому, що з поняттям «модель» часто вживається із процесом моделювання – дослідженням будь-яких предметів і явищ шляхом побудови та вивчення їх моделей. У процесі формування дефініції футуристичної моделі саме процес моделювання є актуальним, а не ті моделі, які наведені вище. Причиною тому є те, що саме модель (наприклад, модель поведінки, поетикальна модель, любовна модель) є частиною авангардної системи. Ці моделі формуються на основі маніфестів, які теоретично обґрунтовують основні постулати різноманітних моделей і, як наслідок, системи. На нашу думку, саме модель здатна відобразити структуру літературного феномену, у даному випадку йдеться про футуризм.

Цікаве визначення моделі подається у психологічній енциклопедії. За цим словом розуміють «деяку систему об'єктів або знаків, яка відображає суттєві властивості оригіналу» [6, 209]. Якщо за такий оригінал взяти футуризм як літературний напрям, то через призму діяльності його учасників, насамперед, це представники Італії і Росії, можна виокремити й розглядати саме моделі, які відображають і відтворюють

принципи внутрішньої організації і функціонування, а також ознаки футуризму.

Польський дослідник Едвард Бальцежан виділяв деякі моделі, що притаманні футуризмові. Позаяк він вважав, що світогляд футуризму був матеріалістичним, різні представники цього авангардного напрямку трактували це по-різному: для одних матеріальний світ ототожнювався із природою, для інших – з технікою і НТП, то вчений виділив такі моделі: осанна тіла, «слова на свободі», культ цивілізації, співвідношення між такими поняттями, як «природа-цивілізація-людина-машина», а також «радійні», «газетні» та «фільмові» вірші [11, 32-37]. У даному випадку ми бачимо, що «футуристичними моделями» Е. Бальцежан називає основні складові футуризму, а з огляду на його рису всеохопленості, то можна говорити й про основі складові футуристичного буття. Правила існування в ньому визначалися маніфєстами і поетичними текстами як одними з основних засобів практичного їх втілення.

Отже, футуристична модель – це складова певного конструкта, який є складовим елементом футуристичного світогляду і який передбачає його наслідування і втілення не тільки в мистецтві, але й у повсякденному житті. Групи моделей формують систему, як організовану цілісність.

Футуристична модель характеризується строгістю дотримання задекларованих у програмових документах принципів, які передбачають «футуристичний» погляд на світ, на предмети, які оточують митця. Навіть якщо вона не є ключовою у світогляді футуризму (наприклад «модель любові»), то в будь-якому разі футурист зобов'язаний розглядати і практично втілювати її виходячи з основних принципів цього авангардного напрямку. У даному випадку можна говорити про певну замкненість варіативного арсеналу футуризму, але в той самий час це компенсовувалося безмежними способами його змалювання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Астрахан Н. Моделювання у літературознавстві: термінологічні аспекти методологічних проблем / Н. Астрахан // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2005. – №22. – С.173– 176.

2. Беспалая О. Художественное творчество как социальное явление: история и современное состояние проблемы : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филос. Наук : спец. 09.00.11 «Социальная философия» / Беспалая О. – Архангельск, 2005. – 16 с.

3. Лотман М. Послесловие: Структуральная поэтика и ее место в

наследии Ю.М. Лотмана / М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. – С. 675– 686.

4. Новейший философский словарь [Электронный ресурс] / [ред.-упоряд. С. Радионова] // Словopedia. – Режим доступа : <http://www.slovopedia.com/6/204/770810.html>

5. Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. (К-П) – Київ : «Аконіт», 2008. – Т.2. – 926 с.

6. Психологічна енциклопедія / Автор. упорядник О.М. Степанов – К.: «Академвидав», 2006. – 424 с.

7. Словник української мови: в 11 т. / [ред. колег. І. К. Білодід (голова) та ін.]. – Т. 4 . (І-М) – К. : Наук. Думка, 1973. – 840 с.

8. Словник іншомовних слів / За ред. члена-кореспондента АН УРСР О.С. Мельничука. - К.; Головна редакція української радянської енциклопедії академії наук української РСР, 1974. – 775 с.

9. Філософський словник [ред. В.І. Шинкарук і ін.]. – К. : Головна редакція Української Радянської Енциклопедії Академії наук Української РСР, 1973. – 600 с.

10.Штофф В. Моделирование и философия / В.А. Штофф. – М., Л. : Наука, 1966. – 302 с.

11.Balcerzan E. Poezja Polska w latach 1918-1939 [Електронний ресурс] / Edward Balcerzan // Biblioteka АТеКа. – 188 с. – Режим доступа : [http:// biblioteka.kojowski.pl/balcerzan%20edward/1918-1939.pdf](http://biblioteka.kojowski.pl/balcerzan%20edward/1918-1939.pdf),

12.International futurism in arts and literature / [ed. by Günter Berghaus]. – Berlin, New-York : de Gruyter, 2000. – 512 p.

13.Longman Dictionary of Contemporary English / [director Della Summers]. – Varese : La Tipographica Varese, 2002. – 1950 p.

14.Uniwersalny słownik języka polskiego. К-О. Tom II. Pod. red. S. Dubisza. PWN. 2003. – 1355 s.

15.Wielki słownik ucznia a-ó. Wydawnictwo naukowe PWN [red. nauczelnny Mirosław Bańko]. Warszawa, 2006. – 1193 s.

Анотація

У статті на теоретичному рівні виводиться поняття «футуристична модель», сукупність яких формує футуристичну систему, де відбувається дешифрування змістово-інтенційних спрямувань різноманітних текстологічних одиниць.

Ключові слова: футуризм, модель, система.

Summary

In the article it is theoretically derived the concept of «futuristic model», the totality of which forms the futuristic system where the decryption of content-intentional orientations of different textual units take place.

Key words: futurism, model, system.

НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПОЛЬСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ МАРЦЕЛІНИ ГРАБОВСЬКОЇ

У 1931-1933 роках відома польська письменниця й драматург Марцеліна Розалія Грабовська жила та працювала в Станіславові, правда відомостей про цей період її творчості обмаль. Лише віднайдені нами документи та аналіз змісту газети «Кур'єр Станіславівський» за цей період дозволяють заповнити цю лауну у творчій біографії Марцеліни Грабовської. У Станіславові Марцеліна Грабовська працювала вчителькою польської мови і літератури в приватній гімназії ім. Єлізи Ожешко [1] та та журналісткою газети «Кур'єр Станіславівський», надрукувавши тут понад 60 статей, хронік, репортажей, театральних рецензій та оглядів подій культурно-мистецького життя Станіслава. З вересня 1932 по лютий 1933 року на сторінках «Кур'єра Станіславівського» під псевдонімом «Piotr Szarycki» вона опублікувала свій перший «великий» прозовий твір – «Włednym szlakiem. Sensacyjną powieść stanisławowską» («Помилковий шлях. Пригодницький станіславівський роман»). Пізніше вона напише текст історичної вистави «Сіячі майбутнього», створеної спеціально до свята «Дні Станіславівської землі», яке відбулося у Станіславові в 1933 році. Драматичний твір складався з 5-ти картин, темою яких було героїчне минуле Станіслава. Вистава відбулася на площі перед Колегіатою на зразок відомих пленерових вистав Юліуша Остерви [6]. Ці перші твори Марцеліни Грабовської залишилися невідомими для літературної критики. Уваги заслуговують статті, у яких Грабовська висловлювала свої роздуми про значення та роль аматорського польського театру імені Александра Фредра, який довгі роки діяв у Станіславові [9], піднімала питання про естетичне виховання молоді, писала, що виховувати може не тільки праця, але й розваги, які для дитини є важливими, впливають на формування її характеру, що це «важливий культурний осередок», що інколи ці вистави для молоді впливають на молодого глядача краще ніж довгі нудні лекції про літературу [4].

Марцеліна Грабовська брала участь у всіх «виїздних» акціях редакції «Кур'єра Станіславівського», наприклад у Карпати чи на «Свято моря» до Гданська [3,5]. Її репортажі дуже емоційні, переповнені враженнями, правда вона вважала, що Комітет з організації «Свята Гуцульщини» в Станіславові свою програму продумав краще, ніж це було зроблено в Гданську. Грабовська з гордістю писала, що гості з Гуцульщини одразу впадали в очі на параді учасників 29 червня 1933 року в Гданську: «Вони чудово виглядали. Відрізнялися не тільки кольоровим вбранням, але й гордовитою поставою» [5].

Найбільш цікавим твором, який був надрукований у «Кур'єрі Станіславівському», усе ж був вважати детектив «Włednym szlakiem» [10]. Роман друкувався частинами з вересня 1932 року по лютий 1933 року в популярній станіславівській газеті, яка виходила великими накладками та мала найбільшу кількість читачів. Це відповідав загальним тенденціям розвитку популярної літератури в тогочасній Польщі [7, 11].

Відомо, що авторами перших польських детективів були письменники-чоловіки, тому напевно Грабовська використала псевдонім «Piotr Szarycki».

Повість Грабовської не була художньо досконалою, спиралася на традиційну схему детективу, але булай не гіршою від багатьох перших польських детективних романів та повістей [8], в яких теж важко дошукатися психологічної глибини чи оригінального сюжету.

У повісті Марцеліни Грабовської «Włednym szlakem» дія відбувається на вулицях й площах, кавярнях й приватних квартирах, в центрі та на околицях міста Станіславова, у Галичі, Ворохті та у Львові. Це був перший, та хіба єдиний художній твір, що спирався на локальні, тогочасні станіславівські реалії. До появи «сенсаційного роману» Грабовської, місцеві автори у своїх художніх творах використовували лише мотиви з історичного минулого Станіславова. Схема твору нагадує популярні детективи Артура Конан Дойля з центральними персонажами Шерлоком Холмсом і доктором Ватсоном, є навіть постать другого плану – господина комісара Рудзького – станіславівська «місіс Хадсон». Окрім цього в повісті відчувається виразне поєднання кримінального і пригодницько-авантюрного мотиву. Цей твір Грабовської пропонує читачам своє вирішення проблеми мотиву злочину та його морально-психологічних аспектів. У Станіславові відбуваються загадкові вбивства невідомих молодих жінок: одну знайдено у місцевому парку, труп другої виловлено біля міста в річці Бистриця, третю вбито у Ворохті. Слідство веде комісар станіславівської поліції Александр Рудзький, до нього в гості зі Львова приїздить друг – інженер Ружанський, якого ще зі школи називали «малим Холмсом». Він пропонує Рудзькому свою допомогу і намагається зрозуміти особливості міста Станіславова. Розв'язка твору дещо штучна: вбивця, інженер Стефан Калінський зі Львова, не витримує докорів сумління й закінчує життя самогубством. Правда Калінський залишає щоденник, де описує свої злочини, розповідає про їх психологічне підґрунтя (майже за Фройдом: зла мати, нещасне дитинство, звабливі жінки, спроба визволення від «спокуси» шляхом скоєння злочину). Цей фінал, традиційного на перший погляд сенсаційно-кримінального роману, можна вважати спробою авторки вийти поза межі т.зв. «масової» літератури та надати твору ознак «високої» художньої прози.

У невеликій статті немає можливості докладно проаналізувати увесь літературний доробок Марцеліни Грабовської станіславівського періоду. Але можна припустити, що праця у «Кур'єрі Станіславівському» була важливим етапом у творчості письменниці, дозволила їй випробувати себе в різних жанрах журналістики, зробити перші кроки у «великій» прозі та драматургії. У ранній творчості Марцеліни Грабовської можна виразно побачити певну стилістичну рису, вона виробила свій стиль, застосовуючи своєрідну «драматизацію» чи скоріше – «театралізацію» [2] тексту, яка стане характерною ознакою її наступних прозових творів. У її статтях та репортажах з «Кур'єра Станіславівського» багато розгорнутих емоційних діалогів, це поглиблює враження та надіє ознак автентичності тим чи іншим випадкам. Авторка, як в театрі, показує, а не просто описує події.

У романі «Włednym szlakiem» у щоденнику злочинця велику частину займають власне описи діалогів вбивці з його жертвами, як наприклад під час останньої подорожі Калінського з Зоєю, його останньою жертвою, до Ворохти. Записуючі цю розмову він ніби натякає на те, що своєю жіночою логікою вона сама провокує його на злочин. Деякі сторінки записів у щоденнику мають форму своєрідних діалогів героя-злочинця з самим собою, що відбуваються в його свідомості та виконують функції внутрішнього монолога. Калінський постійно ставить питання до самого себе, до своєї «іншої» сутності і сам намагається знайти відповідь. Власне ця «театралізація» [2] тексту стане в ХХ столітті важливим елементом сучасної польської прози, а жанри публіцистично-суспільних статей, театральних рецензій та репортажів Марцеліни Грабовської були для неї «школою» і мали значний вплив на її пізнішу драматичну і прозову творчість.

Усе сказане свідчить про те, що вивчення змісту провінційної польської преси доби міжвоєнного двадцятиліття дає багатий матеріал для відтворення повної картини шляхів розвитку польської прози і драматургії 20-30-х років минулого століття, допомагає ввести у науковий обіг нові імена й факти та доводить, що провінціальна преса часто сприяла розвитку польської культури і літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Документи приватної жіночої гімназії ім. Елізи Ожешко // Державний обласний архів м. Івано-Франківськ. – Фонд 295. – опис 1.

2. Cieślukowska T. Tendencje do teatralizacji w powieści współczesnej. Wstęp do problematyki / Teresa Cieślukowska // Styl i kompozycja: konferencje teoretyczno- literackie w Toruniu i Ustroniu. Redaktor: Jan Trzynałowski. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965. – S.287-295.

3. Dr. Grabowska. M «Kurier w góry». Wycieczka do słońca / Marcelina Grabowska //Kurier Stanisławowski. – 1933. – Nr 772. – 29.03. – S.3; № 773. – 2.04. – S.3.

4. Dr. Grabowska. M. O przedstawieniach dla młodzieży / Marcelina Grabowska // Kurier Stanisławowski. – 1931. – Nr 638. – S.1.

5. Grabowska M. Z Huculami na «Święto Morza» cz. II/ Marcelina Grabowska // Kurier Stanisławowski. – 1933. – Nr 801. – 9.07. – S.2.

6. Kronika // Kurier Stanisławowski. – Nr 818. – 1933. – S.2.

7. Martuszevska A. Literatura obiegów popularnych/ Anna Martuszevska // Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwa, 1993. – S.577.

8. Martuszevska A. Kryminalna powieść i nowela / Anna Martuszevska // Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Wydawnictwa, 1993. – S. 483.

9. M.G. Zawodowcy a amatorzy/ Marcelina Grabowska // Kurier Stanisławowski. – 1931. – Nr 631. – S.1.

10. Szarycki P. Sensacyjna powieść stanisławowska. Błędym szlakiem / Piotr Szarycki (Marcelina Grabowska) // Kurier Stanisławowski. – 1932. – № 717-746; 1933 – № 748-761.

11. Żółkiewski. St. Dynamika polskiej kultury literackiej / Stefan Żółkiewski // Literatura Polska (1918-1975). Tom 1. (1918-1939). – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1975. – S.71.

Анотація

У статті висвітлюються питання малодосліджених сторінок творчості польської письменниці і драматурга Марцеліни Грабовської.

Ключові слова: журналістика, роман, біографія.

Summary

The article analyzes the issues of poorly studied aspects of creativity of the Polish writer Marcellina Grabowska

Key words: journalism, novel, biography.

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА ПЕРЕКЛАДУ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

УДК 81'255.4

Бібік Т. Я.
Науковий керівник –
доцент Мартинець А. М.

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ПОВІСТІ М. ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА»

Спілкування народів різних національностей, збагачення культур, носієм яких вони є часто забезпечується за допомогою слова в цілому та художнього слова зокрема. Сприяє цьому процесу переклад.

Переклад – це розумова діяльність, процес передачі змісту, висловленого однією мовою засобами іншої мови, результат цього процесу. Так само доцільно трактувати переклад як специфічну усну або письмову діяльність, спрямовану на перетворення зі збереженням якості оригіналу [8; 9]. Переклад є культурним явищем, оскільки є частиною духовної культури народу і водночас джерелом, що живить цю культуру. У той же час він є естетичним явищем, оскільки в перекладі слова однієї мови не буквально замінюються семантичним еквівалентом іншої, а перевиражаються за допомогою релевантних образно-мовних засобів [7, 16].

Микола Гоголь – російськомовний письменник, але його душа завжди належала Україні. Тому не дивно, що на батьківщині його твори, написані російською мовою, перекладали ще з ХІХ ст. Особливий інтерес виявили українські перекладачі до історичної повісті автора – «Тарас Бульба».

Першими гоголіану почали відтворювати галичани. 1850 року у Львові виходить переклад В. Д. Головацького.

Другим перекладачем був Михайло Лободовський (Лобода), який видав свій переклад ще 1873 року в Києві. Він випередив багатьох послідовників, зробивши в тексті твору заміну: замість «русская земля» та «русский» читаємо слова «Україна», «українська земля», «українець». Тому закономірним став Земський акт 1876 року, який призупинив розвиток україномовного популярного тексту. Вдруге переклад Лободовського (М.Лободи) виходить з друку 1883 року в Харкові.

На початку ХХ ст. галичани знову звертаються до патріотичної повісті Гоголя. У Львові 1901 року побачив світ переклад В. Щурата. Показовим є інтерес коломиян до «Тараса Бульби»: 1908 р. – переклад без посилання на перекладача; 1909 р. – переклад Ст. Віля; 1910 р. – переклад В. Головацького; 1911 р. – переклад Ст. Віля; 1922 р. – переклад Ст. Віля;

1924 р. – переклад Вол. Супранівського; 1929 р. – переклад Вол. Супранівського.

В Одесі видавництво «Сніп» 1910 р. друкує переклад М. Уманця. Знаменитий актор М. Садовський (Тобілевич) цього ж року друкує в Києві свою українську версію «Тараса Бульби», 1918 р. перевидає її в київському видавництві «Час», а 1928 р. – у київському «Сяйві».

Звертається до гоголіани і харківське видавництво «Книгоспілка», яке двічі 1930 р. друкує переклад А. Василька.

1948 р. з'являється переклад А. Хуторяна, який і досі чи не найпоширеніший серед читачів.

З 1993 р. читачам пропонується ілюстрована повість «Тарас Бульба» у паралельному перекладі А. Шевченка українською та англійською мовами, яка вийшла у видавництві «Генеза».

Нарешті 1998 р. відоме видавництво «А-ба-ба-га-ла-ма-га» друкує український варіант безсмертного твору Гоголя – редакцію І. Малковича та Є. Поповича на основі перекладу М. Садовського.

Київське видавництво «Дніпро» 2003 р. знайомить читачів з перекладом Василя Шкляра; заслуговує на увагу те, що текст іде паралельно російською та українською мовами.

2007 р. видавництво «Школа» у серії «Моя улюблена книжка» запропонувало читачам переклад А. Ніковського і зазначило, що його робота була здійснена в 30-х роках минулого століття, у період політичних репресій, тому досі була невідомою широкому загалу.

Сучасний читач може познайомитися з перекладами «Тараса Бульби» у виконанні А. Хуторяна, А. Ніковського, І. Малковича, тандему Є. Попович та В. Шкляр та інших. «Навіть цей далеко не повний огляд, свідчить про те, що справою повернення літературної спадщини Гоголя рідному народові через відтворення й переклади займалися...діячі нашої культури впродовж ХІХ–ХХст., добачаючи в цьому конечну потребу, адже творчість письменника була і є щільно вписана не тільки в російський, але й український літературний процес» [10, 574].

Відомо про існування двох редакцій повісті «Тарас Бульба» 1835 р. та 1842 р. Саме другий варіант повісті є класичним шедевром. І можна погодитись із висловом В. Белінського про «Тараса Бульбу»: «Якщо в наш час можлива гомерівська епопея, то ось вам її найкращий зразок, ідеал і прототип».

Чим цікаві переклади повісті М. Гоголя? За перекладом А. Шевченка [9] можна познайомитись лише з сюжетом повісті, точніше, з переліком подій, тому зрозумілим стає коментар на останній сторінці книги: «Художник А. Шкільний. За М. Гоголем текст переказав А. Шевченко». По суті цей вільний переклад надто далекий від оригіналу: багатьох

епізодів, детальних описів А. Шевченко уникає: зокрема відсутній опис степу, без якого важко уявити твір Гоголя. Здебільшого перекладача захоплює дія, тому його версія дуже динамічна. Але уявлення про величну повість згадана робота не дає. Перекладач скорочує усе, що тільки можна, іноді змінюючи зміст першотвору: замість «*і грекам дала себе знати, і з Царграда брала червінці*» читаємо «*і грекам у Царгороді дала вона себе знати*»; замість «*князі...руського роду, свої князі*» – «*князів...мала своїх*».

Перекладач деякі речення з уривка викидає взагалі, деякі попарно об'єднує, із простих утворює складні. У перекладі відсутнє живе, образне слово Гоголя, тому вдумливого читача доробок А. Шевченка задовольнити не може.

Значно майстернішим є переклад Ст. Віля [5]. Лексика української версії заворожує, адже у кожному реченні чуємо коломийську говірку. Привертає увагу велика кількість діалектних слів, які і досі вживаються нашими земляками: «*горівка*», «*мущина*», «*тогді*», «*конзуль*», «*сидухи*», «*вбийство*», «*вистарчить*», «*побіда*», «*унуки*», «*інжинір*», «*помняв*», «*рїжні*», «*вратували*», «*диядема*», «*в жаднім випадку*», «*поховзнулися*».

Орфографія перекладу Ст. Віля явно відрізняється від сучасної, зокрема:

а) відсутній апостроф у звичних для нас ситуаціях: «*п'ястуки*», «*привязали*», «*бє*», «*хлопята*», «*п'яні*»;

б) часто вживається буква «ї» із закономірною послідовністю в середині слова: «*голосїлницї*», «*дїтий своїх*», «*інжинїр*», «*нігде*»;

в) граматичний рід деяких іменників, відрізняється від звичного для нас: «*дорога шарфа*» (жін.р.), «*смертельна списа*» (жін.р.);

г) частка «ся» відокремлюється від дієслова: «*Я побачу, чи не гепнеть ся він на землю...*» [5, 4]. У той же час «сь» пишеться з дієсловом разом: «*вирівнайтесь*», «*закрївавились*»;

г) вживається м'який звук [л'], що відбивається і в правописі іншомовних слів: «*фільозофія*», «*схолястичний*», «*льогічні*», «*лектори*»;

д) відрізняється від сучасного правопис порівняльного ступеня прикметників: «*дужший*», «*красше*», «*найдорозшого з усіх*»;

е) назва національності пишеться з великої літери: *Татари*, *Турки*, *Латинці*, *Українець*, *Жиди*. Так само пишеться і слово «*Запорожець*», *кохана Андрія – вродлива Ляшка*;

є) замість звичного закінчення іменників середнього роду «я», бачимо «є»: «*рїшення*», «*обличє*», «*богослове*», «*почуттє*», «*Запороже*»;

ж) вживається м'який звук [р'] у кінці іменників чоловічого роду, що відбилося в правописі: «*монастирь*», «*кобзарь*», «*лицарь*».

Є в книзі ще багато ознак галичанського діалекту і тогочасного (початку ХХ ст.) правопису. Діалектні слова не зіпсували першотвір,

навпаки, додали повісті Гоголя особливого шарму. Наведемо для прикладу опис степу у перекладі Ст. Віля: *«Чим далі, степ усе красшав. Тоді весь південь, вся та просторонь, що становить нинішню Новоросію, до самого Чорного моря, була зеленою пустинею. Ніколи плуг не проходив по безмірних хвилях диких рослин; тільки коні, ховаючись у них, мов у лісі, топтали їх.*

Нічого в світі не було й не буде красшого; вся поверхня землі виглядала як зелено-злотий океан, по яким бризнули мільйони різних квітів.

Крізь тонкі, високі стебла трави проглядали блакитні, сині й лїлейні волошки, жовта зіновать проскакувала в гору своїм пірамідальним вершком; біла кашка пістріла парасольковатими шапочками на поверхні; Бог знає звідкіля занесений колос пшениці наливав ся в гущині... Повітре було переповнене тисячю різних пташиних свистів» [5, 30-32].

Особливої уваги заслуговує переклад, виконаний В. Шклярем [2]. Він єдиний з поміж усіх перекладачів звернувся до першої редакції повісті, так званої «чернетки». Зробив це перекладач свідомо, назвавши причину – «ідеологічну автокастрацію, якій піддав Гоголь остаточну версію повісті». Завдяки роботі перекладача ми нарешті прочитали ту редакцію, з якої постала велична повість про запорожців. Досі широкому загалу перший варіант твору не був відомий, а тепер у розкішно виданій книзі (4) ми бачимо паралельно надруковані тексти М. Гоголя та В. Шкляра. Це чудовий подарунок допитливим читачам, які можуть порівняти першотвір і його переклад.

Вже перше речення уривка вражає своєю експресивністю: *«Степь, чем далее, тем становилась прекраснее»* – *«Степ дедалі гарнішав»*. Знаючи політичні уподобання і патріотичний настрій В. Шкляра, нас не дивує, що *«нынешнюю Новороссию»* він називає *«нинішньою Україною»*.

У наступному реченні вираз *«диких растений»* перекладається як *«дике різнотрав'я»*; на наш погляд, тут вдалий добір синонімів: рослини різнотрав'я і т.д.

Адекватним є переклад слова *«вытапывали»* – *«толочили»*. Але побудова речення в перекладі програє оригіналу. У Гоголя: *«Одни только кони, скрывавшиеся в них, как в лесу, вытапывали их»*. У Шкляра: *«Хіба що коні їх толочили, які ховалися тут, мов у лісі»*. Мабуть, варто було б змінити порядок слів, а саме: *«...їх толочили коні, які ховалися тут...»*

У Гоголя: *«Под тонкими их корнями шныряли куропатки, вытянув свои шеи»*. У Шкляра: *«При самісінській землі шугали, витягнувши свої шиї, куріпки»*. У цьому перекладеному реченні ми також бачимо, що перекладач свідомо змінює синтаксичні конструкції, але це не впливає негативно на сприйняття перекладного тексту. Навпаки, звучить природно і не порушує гармонії.

Проаналізувавши переклад опису степу, можемо констатувати, що твір Гоголя в перекладі Василя Шкляра звучить природно, гарно, мелодійно. Відзначаємо також певні уподобання перекладача в царині синтаксису.

Дивує нас переклад «Тараса Бульби», здійснений А. Хуторяном [4]. Він веде свою історію з 1948 р. Перекладач копіює оригінал до найменших подробиць. Як висловився В. Коптілов, це «мертві зліпки гоголівських фраз, які перетворюють повнокровний твір на його «сухотну тінь» [6, 99]. Хуторян калькує окремі слова, словосполучення... Це призводить до буквалізму, в результаті твір Гоголя звучить сухо й неприродно. Цей переклад «Тараса Бульби» не найкращий, тому дивує, що саме він і досі так масово друкується, хоча вже є достатній вибір.

Живим, цікавим і оригінальним є переклад А. Ніковського [3], який відтворює текст Гоголя не буквально. А. Ніковський надає твору Гоголя природного звучання українською мовою. Перекладач шукає і знаходить серед безлічі слів саме ті, які необхідні, уникаючи одноманітності, схематичності. Майстерний переклад свідчить про письменницький талант А. Ніковського, знання глибинних пластів української мови, володіння рідним словом. Успіх А. Ніковського пояснюється тим, що він зумів дати нове мовне життя першотвору.

Читаючи в його інтерпретації опис степу, немовби бачиш його, чуєш: *«Ввечері увесь степ геть мінявся: на всі пістряві простори його лягав останній яскравий блиск сонця і помалу темніло, так що знати було, як тінь ним перебігала, і ставав степ темно-зелений, випари здіймалися густіші, кожна квітка, кожна травичка видихала амбру і все куріло пахощами.*

На небі темно-синьому, наче величезним пензлем, намащено було широкі пасма з рожевого золота; подекуди білили клаптями легкі й прозорі хмарки, і найсвіжіший, чарівний, як хвиля морська, вітерець ледве колихався верхів'ям трав і ледве торкався щокви.

Вся музика денна завмирала і перемінялася на іншу. Рябі ховрашки вилітали з нірок своїх, ставали на задні лапки і висвистували на весь степ. Сюрчання коників розлягалось дужче. Часом з якогось далекого озера чувся крик лебединий і сріблом відбивався в повітрі» [3, 29-30].

На відміну від А. Хуторяна, А. Ніковський ретельно працює над перекладом, шліфує мову, вносить деякі зміни, які ідуть тільки на користь перекладному твору.

Нічим не поступається іншим переклад Малковича – Поповича – Садовського [1], який повноцінно звучить українською. Варіант їхнього перекладу засвідчує, що автор – справжні майстри рідного слова. Читаючи «Тараса Бульбу» в перекладі І. Малковича, Є. Поповича, М. Садовського, бачимо, як успішно письменники зберегли національний колорит твору,

надали йому живого, природного звучання, створили адекватну стильову тональність, продемонструвавши дбайливе, вміле ставлення до слова.

Здавалося б, твір М. Гоголя перекладати легко, адже у ньому є безліч українських слів, що полегшує роботу перекладача, але переклад – це справа складна й відповідальна: треба бездоганно володіти як рідною мовою, так і мовою оригіналу, тим більше, що це слов'янська мова, і це значно ускладнює роботу перекладача, треба бути наділеними талантом, письменницьким даром, знати умови, за яких з'явився твір, знати історію і культуру народу, мати витримку, бути вимогливими до себе.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гоголь М. Тарас Бульба [Текст] / Переклад М. Садовського за редакцією Івана Малковича та Євгена Поповича / Микола Гоголь. – К.: Аба-ба-га-ла-ма-га, 1998.

2. Гоголь М. Тарас Бульба [Текст] / Переклад В. Шкляра / Микола Гоголь. – К.: Дніпро, 2003.

3. Гоголь М. Тарас Бульба [Текст] / Переклад А. Ніковського / Микола Гоголь. – К.: Школа, 2007.

4. Гоголь М. Тарас Бульба [Текст] / Переклад А. Хуторяна / М. Гоголь. – К.: Обереги, 2000.

5. Гоголь М. Тарас Бульба [Повість з ілюстраціями] / Переклав Ст. Віль. – Коломия : Галицька Накладня Якова Оренштайна в Коломій. Серія «Загальна Бібліотека», 1926.

6. Коптілов В. Актуальні питання українського художнього перекладу. / Віктор Коптілов. – К.: Видавництво Київського університету, 1971.

7. Мамрак А. В. Вступ до теорії перекладу: навчальний посібник / А. В. Мамрак. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – 304 с.

8. Некряч Т. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів. Для студентів перекладацьких факультетів вищих навчальних закладів: навчальний посібник / Т. Є. Некряч, Ю. П. Чала. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 200 с.

9. Тарас Бульба. Ілюстрована повість за М. Гоголем / Переклад А Шевченка. – К.: Генеза, 1993.

10. Шевчук Валерій. «Відсутність світла», або Микола Гоголь як російський письменник: У книзі «Микола Гоголь: Програмні твори» / В. Шевчук. – К.: Обереги, 2000. – С.555-574

Анотація

У статті на основі досліджень перекладів повісті «Тарас Бульба» Миколи Гоголя описуються особливості українського перекладу. Розглядаються та порівнюються переклади А. Шевченка, Ст. Віля, В. Шкляра,

А. Хуторяна, А. Ніковського та творчої групи Малкович-Попович-Садовський. Окрім того, в дослідженні здійснено короткий екскурс в історію перекладу повісті.

Ключові слова: переклад, повість, словниковий запас.

Аннотація

В данній статті на основі дослідження переводів повісті «Тарас Бульба» Миколая Гоголя описуються особливості українського перекладу. В статті розглядаються і порівнюються переклади А. Шевченка, Ст. Виля, В. Шкляра, А. Хуторяна, А. Ніковського і творчої групи Малкович-Попович-Садовський. Крім того, в дослідженні здійснено короткий екскурс в історію перекладу повісті.

Ключевые слова: перевод, повесть, словарный запас.

Summary

In the article, on the basis of M. Hohol's «Taras Bulba» analysis, the peculiarities of Ukrainian science of translation are considered. The translations by A. Shevchenko, S.T. Vil, A. Hutoryan, A. Nikovskyi, V. Shklar, and Malkovych – Popovych – Sadovsky tandem are characterized. The article also contains a short insight into the history of the translation of Gogol's work.

Key words: translation, M. Hohol's «Taras Bulba», lexical peculiarities.

УДК 82.092

Богачевська Л. О.

ВТІЛЕННЯ АНТРОПОНІМІВ ЯК ЕЛЕМЕНТУ ОБРАЗОТВОРЕННЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПЕРЕКЛАДУ

(на прикладі роману Ч. Діккенса «Важкі часи»)

Мистецький словесний діалог культур здійснюється через традиційну форму – переклад. Це трансплантація твору в іномовне середовище, перетворення тексту однієї мови засобами іншої. Д. Дюришин слушно зауважив, що «інтерес філології до проблем перекладу значною мірою зумовлений активним розвитком міжнародних контактів у всіх сферах людської діяльності, зростаючим прагненням до обміну духовними цінностями в загальносвітовому масштабі» [3, 128]. Текстуальні перетворення в інше мовне середовище – корисний матеріал розбудови загальнолюдської культури, засвоєння морально-етичних надбань людства. Наявність великої кількості перекладів – індикатор зрілості культури.

Художній текст – самодостатня, довершена система взаємодії усіх його компонентів, серед яких мають місце оніми, зокрема антропоніми як їхня підструктура, що є важливим чинником авторського стилю. Адже номінація не тільки вводить об'єкт у світ оповіді, але й у більшості

випадків стає наскрізним штрихом характеристики певного персонажа, стає фоном для розгортання подій твору, визначає долю героїв.

Ономастичний шар художніх творів насичений змістовою, естетичною, соціальною та національною інформацією. Вживання власних назв у текстовій тканині художніх творів набуває значення для певної мовнокультурної спільноти. Саме перекладні твори слугують денаціоналізації оригіналу загалом та його певних елементів зокрема. Як зауважує перекладознавець Р. Зорівчак, «англомовна україніка вже настільки вагома і кількісно, і якісно, що можна ставити питання про повноцінне відтворення в перекладі не лише образів та ідеї твору, а й окремих його складників» [4, 11]. Отже, мета цієї розвідки – дослідження онтології ономастичного простору в романі Ч. Діккенса «Важкі часи» та його українських перекладах К. Шмиговського (1930) та Ю. Лісняка (1970).

Власні імена художнього твору виконують інформативну функцію, повідомляючи екстралінгвістичні дані про денотат імені, якому воно належить. Тільки зрозумівши суть об'єкту номінації, можна пояснити значення наданої йому власної назви, як особливого промовистого, символічного маркування, пов'язаного з ментальністю. Адже, оніми здатні володіти асоціативним потенціалом у результаті національних, психолінгвістичних архетипів.

Досліджуючи антропоніми в романі «Важкі часи» Ч. Діккенса та його українських перекладах, слід дотримуватися порівняльно-компаративного методу та, керуючись «принципом діалогічності» (за М. Бахтіним), перебувати в бінарній площині: автор – перекладач, першотвір – переклад, вихідна-література – література-реципієнт.

Сигніфікативний зміст номінації, який імпліцитно відомий адресанту (автору), під час читання передається адресату («читачу-якспівавтору»), який згідно із рецептивною естетикою постає в постаті перекладача), розкриваючи певні відомості про загальні властивості об'єкта. Автор, добираючи власні назви, звертає особливу увагу на фонетичний, морфемний та експресивний рівень антропонімів, що водночас повинно бути в полі зору перекладача при відтворенні елементів оригіналу в перекладі.

Реципієнт (професійний перекладач) працюючи над передачею антропонімів, інтерпретує вже існуюче, суб'єктивне авторське бачення, переосмислює асоціативні, фонетичні, морфологічні зв'язки номінацій, сприймає їхнє функціонально-семантичне значення, наближується до розуміння прототексту, намагається відтворити його засобами рідної мови та донести авторський задум до читача. Сприйняття номінативної інформації перекладачем залежить від його рівня знань на екстралінгвістичному рівні: психологічні (вміння розрізняти та виявляти різні риси характеру),

соціально-культурні (інформація про побут, звичаї, історію); на філологічному рівні: лінгвістичні (лексико-семантичні та контекстуальні зв'язки) та літературному (асоціативні, конатативні, метафоричні процеси).

Діяльність перекладача спочатку спрямована на аналіз цілісної структури художнього тексту, розчленування його на окремі елементи, вивчення їхнього значення та асоціативних зв'язків. Звісно, різні перекладачі застосовують свою самобутню поетику, мають свої пріоритети: для одних – це збереження авторського стилю, для інших – передача художніх засобів. Однак їхня спільна мета – якнайкраще справитися з обома завданнями, а світогляд перекладача повинен збігатися із авторською концепцією першовзірця, перекладач має підкорити свою індивідуальність особі митця, «як актор підпорядковує свою поведінку на сцені задумові автора п'єси» [6, 11].

«Тяжкі часи» – десятий роман Ч. Діккенса, присвячений шотландському романісту, філософу, історичу, близькому другові письменника Томасу Карлейлу, який боровся з економістами-філософами дня, що пропагували аналітичний прийом, що зводив усе до цифр і статистики.

Композиційна побудова «Тяжких часів» включає три книги (Книга перша. Сівба; Книга друга. Врожай; Книга третя. Збір врожаю), твір складається тільки з 20 розділів. Це вдало структурований роман, тому чіткість і гармонійність форми слугує джерелом емоційного впливу на читача.

Слід додати, що роман написаний за звичною для Ч. Діккенса технікою монтажу, згідно з якою дві сюжетні лінії твору – утилітаристська ідеологія Gradgrind, Товкмача (за Лісняком), Гредграйнда (за Шмиговським) та її вплив на навколишніх, злиденне життя трударів загалом, і Blackpool (Блекпула; Бездола) зокрема, – чергуються по розділах, що надає роману драматичного ефекту та змогу читачеві спостерігати за подіями, ніби дивлячись фільм. Головна ідея «Тяжких часів» – гармонійне поєднання інтелектуального та чуттєвого начала при вихованні дітей і застосування такої філософії як життєвого принципу. Автор втілює її, сатирично зображуючи персонажів Gradgrind (Гредграйнда; Товкмача), Bounderby (Баундербі; Горлодербі), Choakumchild (Чакумчайлда; Дітодавса), Bitzer (Бітцера; Бітцера), які заперечують доцільність людських почуттів, фантазії, натомість із захопленням окреслює наївну доньку циркача Сесілію (Сісі) Джуп.

Ч. Діккенс як автор-номінатор добирає денотату найбільш властиву ознаку, яка в художньому творі виступає важливим образотворчим чинником. Адже, антропонім, характеризуючи певну поведінку, демонструє соціальний, національний, віковий статус, подає певні події, епізоди життя персонажів крізь призму їхнього мікросвіту.

Англійський письменник – майстер сатиричного зображення дійсності, вмів створював гротескні, шаржовані образи носіїв «філософії цифр і фактів», гіперболізуючи певну рису поведінки, висміював представників пануючої суспільної ідеології та називав їх промовистими незабутніми прізвищами. Справді, використовуючи функціональні антропоніми, які мають здатність характеризувати персонажів твору, ніби створюється їхня «візитна картка». Ч. Діккенс, добираючи назви, характеризує та створює текстову тканину, де номінація стає точкою розгортання певних тем. На думку В. Кухаренка, «багато персонажів Діккенса, Теккерея, Салтикова-Щедріна, Чехова називаються іменами, які вміщують авторську підказку для читацького визначення характеру персонажу» [7, 103].

Центральний образ роману Ч. Діккенса «Важкі часи» – директор школи на прізвище Thomas Gradgrind. Якщо заглибитись в етимологію цієї англійської власної назви, бачимо, що вона складається з двох морфем grad і grind. Перша частинка, на нашу думку, походить від слова to grade – сортувати, класифікувати, водночас інша – це to grind – перемелювати; зубрити, мучити. Тут спостерігається авторський словотвір: поєднання двох морфем, внаслідок якого перша частина була спрощена та втратила букву *-e*. Автор дотримується також фонетичної співзвучності, адже дві частинки містять буквосполучення *-gr-*, звучання якого є досить різким, та має здатність налаштувати підсвідомість читача на відповідний лад.

Справді, в імені Gradgrind закладена характеристика персонажа, яка розгортається в плінні текстової тканини. Цей літературний герой – представник філософії раціоналізму, що заперечує будь-які почуття та фантазії. Він мордує дітей, змушуючи їх класифікувати різні предмети, пригнічуючи дитячу уяву цифрами та фактами.

«Tomas Gradgrind, sir. A man of realities. A man of facts and calculations... With a rule and a pair of scales, and the multiplication table always in his pocket. Sir, ready to weigh and measure any parcel of human nature, and tell you exactly what it comes to» [8, 12].

У перекладах це відтворено так: «Томас Гредграйнд, сер. Людина дійсного... З лінійкою й терезами, з таблицею множення в кишені, сер, – ця людина завжди готова виважити, виміряти кожну частинку людської природи, щоб доточно сказати вам, яка її ціна» [1, 4];

«Томас Товкмач, пане добродію. Людина здорової думки. Людина фактів і розрахунку... Завжди з лінійкою й терезами в руках, пане добродію, і з таблицею множення в кишені, завжди готовий зважити і виміряти будь-який вияв людської натури і сказати достоту, чому він дорівнює» [2, 26].

Така промовиста цитата демонструє справжню сутність цього персонажа. На думку В. Коптілова, «сама манера викладу думок говорить про Товкмача не менше, ніж промовисте прізвище» [6, 135]. Бачимо, що

літературні антропоніми слід вивчати в контексті цілісної художньої тканини твору, адже асоціативні зв'язки імені мають здатність розкриватися тільки в мегатексті.

Зауважимо, кожен перекладач знаходить свої рішення при відтворенні власних назв. Приміром, К. Шмиговський, передаючи антропоніми, дотримується принципу транскрибування та може вплинути на сприйняття читача, який не володіє англійською мовою, тільки на звуковому рівні. Ю. Лісняк вкладає своє розуміння в номінацію та передає англійське прізвище українською мовою як Товкмач, тобто той, що «втовкмачує знання в дитячі голови», а це справді відповідає суті денотату, хоча перекладач не дотримується морфологічного та фонетичного авторського принципу.

Зазначимо, що високохудожній образ талановитих письменників часто має потенціал типізації. Іноді згадка імені певного літературного герої, як, наприклад, Gradgrind (Гредграйнда; Товкмача) у розмові з співбесідником породжує виникнення в уяві образу. У такий момент наша свідомість апелює до типу характеру, водночас ідентифікуючи та виокремлюючи його з низки інших літературних типажів.

Ч. Діккенс створив образ невігласа-капіталіста Mr. Bounderby за звичними для нього законами гротескного перебільшення певних рис зовнішності та характеру.

«He was a rich man: banker, merchant, manufacture and what not. A big, loud man, with a stare and a metallic laugh. A man made of a coarse material, which seemed to have been stretched to make so much of him. A man with a great puffed head and forehead, swelled veins in his temples, and such a strained skin to his face that it seemed to hold his eyes open and lift his eyebrows up. A man with a pervading appearance on him of being inflated like a balloon, and ready to start...» [8, 23].

Зіставимо наступні частини текстів К. Шмиговського, Ю. Лісняка та Ч. Діккенса: «З нього була багата людина: і банкір, і купець, і мануфактурист, і ще щось. Високий на зріст, кремезний та дужий чолов'яга з пильним зором та металевим сміхом! Цю людину зроблено було з цупкого матеріалу, здавалося, що його розтягнуто так, щоб вистачило на всенький зріст. Людина з великою круглою головою й опуклим чолом та з надутими жилами на скронях; шкіра на лиці була так туго натягнена, що здавалося, тільки від цього очі розплющувалися, а брови стриміли догори. Ця людина завжди мала такий вигляд, так страшенно пишалась, що скидалась на повний газу бальон, що от-то має злетіти» [1, 14];

«Він великий багатій, банкір і комерсант, і фабрикант, і ще бозна-хто. Мав дебелу статуру, гучний голос, дивився зухвало, сміявся різко, металічно. Природа неначе зробила пана Горлодербі з грубого матеріалу, ще й добре його розтягавши, аби стачило на таке одоробло. Велика кругла

голова, пукатий лоб, на скронях понадимані жили, а шкіра на обличчі була натягнена так туго, що здавалося, наче вона не дає очам заплющуватися й весь час зводить йому в гору брови. Загалом він дуже нагадував повітряну кулю, тільки-но надуту газом і готову до злету...» [2, 36].

Обраний для унаочнення уривок, який яскраво зображає персонажа з прізвиськом Bounderby (Баундербі; Горлодербі), демонструє розгортання стилістичних фігур та тропів (with a stare and a metallic laugh; a man made of a coarse material; of being inflated like a balloon, and ready to start; металевим сміхом; з цупкого матеріалу; скидалась на повний газу бальон, що от-то має злетіти; сміявся різко, металічно; з грубого матеріалу; нагадував повітряну кулю, тільки-но надуту газом і готову до злету...»). Вживання цих засобів обумовлене образно-семантичним, стилістичним наповненням антропоніма, який здатний трансформуватися в художньо-літературному творі.

Англійський письменник створив прізвисько Bounderby, поєднавши та наклавши одна на одну дві лексичні одиниці: bound – скачок, ривок вперед та derby – скачки. Мабуть, під прізвиськом автор мав на увазі людину, що прорвалася вперед, ніби на скачках. Адже, насправді, невіглас, селяк, що зневажає та ігнорує рідну матір, далеко прорвався в житті: розбагатів та зажадав одружитися з молодою дівчиною Луїзою, дочкою освіченої людини, директора школи. У К. Шмиговського – це Баундербі (транслітерація), а в Ю. Лісняка – Горлодербі (від словосполучення видерти з горла, тобто отримати будь-якою ціною). Ю. Лісняку при відтворенні цього антропоніма вдалося зберегти другу морфему, що наближує українське прізвисько до першовзірця.

Прізвисько Choakumchild походить слів to choke – душити; child – дитина та означає душити дітей. Ч. Діккенс пов'язує два слова морфемою – *um-*. Слід зазначити, що Ю. Лісняк зберігає асоціативні зв'язки при передачі антропоніма. Він називає свого українського діккенсівського персонажа Дітодавс. У прізвисьці містяться слова діти, давити та додається морфема *-с-*, але все це поєднано в логічному для українського реципієнта звучанні.

Choakumchild (Чакумчайлда; Дітодавса) – вчитель зі «школи фактів» під керівництвом містера Gradgrind (Гредграйнда; Товкмача), був виготовлений у той самий час і на тій самій фабриці, як і сотні інших. Він зробив багато наполегливих зусиль, щоб засвоїти орфографію, етимологію, синтаксис, астрономію, географію, алгебру, вокал та рисунок і тепер мав впевненість та намір усі свої знання будь-якою ціною передати учням. Вантаж його знань сильно тиснув на дітей, позбавляючи їх можливості вільно дихати. Якщо б він знав трішки менше, а дітей любив би більше, можливо, процес навчання був би цікавішим та успішнішим.

З симпатією ставиться автор до Blackpool (Блекпула; Бездола), сумлінного працівника. Письменник зображає свого персонажа-робітника під час роботи: «Stephen bent over his loom, quiet, watchful and steady» [8, 72] перекладено «Стівн схилився над своїм ткацьким верстатом – спокійний, уважний, старанний» [1, 64], «Стівен схилився над своїм верстатом, спокійний, уважний і впевнений» [2, 84]. Це був сутулий чоловік із задумливим виразом обличчя, важкою головою та довгим рідким сивим волоссям. Він кохав Рейчел і хотів одружитися із нею, однак на заводі стояла дружина-пиячка, що час від часу вимагало від нього грошей. Blackpool (Блекпул; Бездол) із суб'єктивних причин відмовився вступити до союзу працівників, а через це стає вигнанцем та змушений шукати роботу в іншому місті. За час його відсутності на нього вішають банківську крадіжку здійснену сином Гредграйнда. Йому вдається відновити своє чесне ім'я, але так і не дочекавшись щасливих змін своєї долі, помирає. Його життя пройшло в нужді, безвиході, печалі та безнадії, тобто в «чорній калюжі». Читач впізнає в цьому персонажі «людину без долі».

Етимологія прізвища Blackpool очевидна. Воно складається із двох слів black – чорний та pool – калюжа. Цей антропонім символічний, адже означає, що життя англійського трударя проходить у «чорній калюжі», з якої неможливо вибратися. Ця номінація – важлива текстотвірна одиниця та образотворчий елемент, бо втілюючись у художній структурі, вона набуває «характеристичного» та «інформативного» значення.

По-своєму перекладає власну назву Ю. Лісняк, номінуючи свого персонажа Стівеном Бездолом: він відходить від авторської «чорної калюжі», створюючи «людину позбавлену долі». В українському антропонімі певні асоціації, риси характеру та вчинки денотата спричинили появу назви. Зауважимо, що К. Шмиговський традиційно дотримується транскрибування, називаючи персонажа Стівном Блекпулом.

Зазначимо, що антропоніми Gradgrind, Bounderby, Choakumchild, Blackpool вносять «соціальну мікрохарактеристику», а також відбивають ставлення до них автора та налаштовують читача на відповідний спосіб сприйняття образів, які позначають.

Очевидно, що функція власної назви поза художнім тестом стає номінацією певної особи та носить семантично-нейтральний характер. Тільки різноманітні, чисельні літературні антропоніми, породжені авторською уявою, матеріалом для утворення яких слугують мовні одиниці перетворені морфологічними, словотвірними, лексико-семантичними засобами, отримують нове асоціативно-смісле наповнення та стають неповторним засобом творення образів у художньо-естетичному дискурсі. У контекстуальному висловлюванні антропонім, пронизуючи текстову структуру, надає художньому дискурсу експресивності, колоритності та багатомірності.

Ю. Лісняк, задля збереження смислового навантаження, по-своєму перекладає діккенсівські власні назви, як Товкмач, Горлодербі, Дітодавс, Бездол. Як бачимо, це вдалий прийом, націлений на дотримання «ореолу» оригінального твору. Саме цей факт, на нашу думку, значно вивищує переклад 1970 року над його попередником, оскільки наближує заданий автором оригіналу «дух» до українського читача, що не спостерігається в інтерпретації 1930 року, де К. Шмиговський вдається до звичного традиційного способу передачі власних назв способом транскрибування чи транслітерації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Діккенс Ч. Тяжкі часи. Переклад з англійської мови К. Шмиговського / Ч. Діккенс. – Х.-К. : ДВУ, 1930. – 268 с.
2. Діккенс Ч. Тяжкі часи. Переклад з англійської мови Ю. Лісняка / Ч. Діккенс. – К. : Дніпро, 1970. – 299 с.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Перевод со словацкого / Д. Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 319 с.
4. Зорівчак Р. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія / Р. Зорівчак. – Львів. – 1983. – 173 с.
5. Коптілов В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження / В. Коптілов. – К.: Дніпро, 1972. – 215 с.
6. Коптілов В. Теорія і практика перекладу / В. Коптілов. – К.: Вища школа, 1989. – 165 с.
7. Кухаренко В. Інтерпретація тексту / В. Кухаренко. – Москва, 1988. – 189 с.
8. Dickens Ch. Hard Times / Ch. Dickens. – New York: Penguin Group, 1980. – 297 p.

Анотація

У статті аналізується втілення антропонімів як образотворчої одиниці в романі Ч. Діккенса «Важкі часи». Літературне явище розглядається в компаративно-типологічному аспекті, адже до уваги беруться різночасові переклади твору англійського письменника.

Ключові слова: Текстуальні перетворення, посередник міжлітературної комунікації, зовнішні контакти, внутрішні контакти, діалог культур, трансплантація твору.

Summary

The article analyses the manifestation of private names as a character creating unit in Ch. Dickens' novel «Hard Times». The literary phenomenon is studied in the comparative-typological aspect as the translations of different years are taken into consideration.

Key words: textual transformations, mediator of interliterary communication, internal contacts, external contacts, cultural dialogue, transplantation of literary work.

ДРАМИ В. ШЕКСПІРА В ПЕРЕКЛАДІ П. КУЛІША

В історії становлення та розвитку теорії і практики українського перекладу. Пантелеймону Кулішу належить одне із провідних місць. Завдяки йому нашою мовою вперше зазвучали твори Дж. Г. Байрона, В. Шекспіра, Й.-В. Гете, Ф. Шиллера, Г. Гайне, А. Міцкевича та ін. Професор В. Г. Матвіїшин, відзначаючи заслуги видатного діяча у справі розбудови рідного слова у статті «Витоки інонаціонального буття зарубіжних літератур в Україні», відзначив: «Перекладацький доробок П. Куліша – подвижницький зачин, що у складних умовах переслідування й висміювання всього українського утверджував право української культури на самостійний розвиток рідною мовою» [10, 29]. Найбільш вагомою у цьому стосунку є робота Куліша над драмами Шекспіра: він переклав 13 п'єс британця, хоча планував 27, виношуючи заповітну ідею до останніх хвилин свого життя, яке завершив за письмовим столом з пером у руках.

Задум відтворити Шекспіра українською виник у Куліша ще у 50-і роки – найбільш плідному періоду його діяльності. Пізніше у розмові з О. Кониським (1860 р.) письменник засумнівався у їхній обґрунтованості. Посилаючись на недостатній рівень розвитку рідного слова, він тоді сказав: «Шекспіра в нашій мові побачать хіба правнуки» [3, 268]. Проте більше як через десять років Куліш таки взявся за переклади творів драматурга, перший том яких вийшов за кошти автора у Львові 1882 року під назвою «Шекспірові твори». Він увів п'єси: «Отелло» (*Othello, the Moor of Venice*), «Троїл і Кресίδα» (*Troilus and Cressida*), «Комедія помилок» (*The Comedy of Errors*). Оскільки у Східній Україні тоді не могло йти мови про українські видання, Куліш поїхав до Львова, маючи на той час тривалий досвід співпраці з інтелігенцією Західної України як видавець та пропагандист передових ідей, сподвижник національно-культурного руху русинів. Саме тут він реалізував перекладені ним разом з І. Пулюєм окремі частини Святого Письма, з Галичиною пов'язував великі надії щодо творення літератури на народнопоетичній основі з урахуванням досягнень світового письменства.

Тож переклади першого тому, здійснені Кулішем – одним із найбільших на той час знавців української мови, – дають виразне уявлення про стан розвитку писемності в Україні і частково в Галичині, оскільки автор мусив враховувати специфіку галицького говору, писати на догоду галичанам. У всякому разі, він до цього прагнув. Так, у листі до І. Пулюя від 18. 06. 1881 р. читаємо: «Не хочу я печатати Шекспіра, не перечитавши з Вами. Певно не одно слово Ви мені додасте з галицької мови, та й

сам я вкупі з Вами зроблюсь поправнішим». Пізніше, у серпні, знову звертається: «Сей переклад Шекспіра матиме свою взятость в одній Галичині. Тим і хотів би я про деякі вирази, слова і граматичні форми з Вами порадитись» [9, 56–58]. Проте це не завжди йому вдавалося, адже своїм перекладом він також прагнув утвердити норми літературної писемності всупереч пануючому тоді в Західній Україні язичію. Разом з тим, перед ним стояла і велика культурницька місія, яка виходила за рамки суто галицької аудиторії. У листі до О. Барвінського від 26 серпня 1881 року з Мотронівки Куліш пише: «Коли б Шекспір зробився читанням любий, це отверезило б нашу літературу мізерну і дало б їй крила. А коли б комедії і трагедії Шекспірові зібрали земляків до театру, то це була б лучча для них школа, ніж усі наші читання і співання. Така моя мета, така спонука до перекладу Шекспірових творів» [1, 308–309]. До цього ж адресата він звертається ще й з такими словами: «Коло перекладу Шекспірових творів заходився я наслідком розумування над природою людської громади і людського індивідуума. Що таке в моїх очах Шекспір, прочитайте на початку двохтомової книги Гервінуса «Shake-speare» [1, 306].

Тож у своєму розумінні Шекспірової естетики письменник спирався передусім на праці Г. Гервінуса (1805–1871) – німецького історика й літературознавця, фундатора культурно-історичної школи в німецькому літературознавстві. Його монографія «Шекспір», у якій творчість драматурга розглядалась на тлі розвитку епохи, вийшла друком 1849-1850 років. Переклавши одну частину праці під назвою «Як велико цінують Шекспіра німці», Куліш дивився на Шекспіра й оцінював його очима німецького історика й літературознавця. Через розуміння Гервінуса учив, як треба читати і сприймати великого драматурга, на які моменти необхідно акцентувати увагу. А головне, на прикладі творчого засвоєння Шекспіра німецьким письменством, котрому належить пріоритет у відродженні інтересу до спадщини британця, доводив, що перекладати його українською мовою вкрай необхідно.

Стаття Куліша про Гервінуса не публікувалася у свій час (побачила світ 1930 року в «Збірнику заходознавства» М. Возняка). Натомість у збірці «Хуторна поезія» (вийшла дещо раніше за «Шекспірові твори») письменник умістив дві оди: «До Шекспіра, заходившись коло українського перекладу його творів» та «До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів». У цих віршах з усією очевидністю відбилися культурницькі ідеали Куліша. Висловлюючи захоплення знаменитим драматургом, митець закликав український народ, передусім галицьку громадськість, повертатися до сім'ї культурників, здобуватись на кращі почуття і задуми, а головне берегти єдиний скарб та багатство – рідне

слово, з яким далі мусив тулитися, мов злодій [8, т. 1, 187–188].

У Куліша не виявлено спеціальних студій із теорії та практики перекладу, проте деякі думки щодо співвідношення оригіналу і його іншомовної версії висловлені ним у передмові до «Чорної ради». Пояснюючи відмінності між двома текстами роману (російським й українським), котрі розглядалися як різні варіанти одного твору, відзначав, що між мовою і творчою фантазією письменника існує тісний гармонійний зв'язок, який у перекладі постійно порушується. Тому вважав, що поняття, вироблені в іншій мові, є чужою власністю. Абсолютно точно їх неможливо передати. Він писав: «Як у пісні музика, так у книзі мова є суттєвою частиною художнього твору, без якої поет лише частково впливає на душу читача» [8, т. 2, 469–470]. Окрім того, кожен митець володіє своєю, йому притаманною мовою, яка постає в усьому багатстві лише в єднанні з його світоглядом, емоціями, інтелектом. Під час перекладу цей зв'язок втрачається, що негативно впливає на художню цілісність та гармонійність твору. Отже, як бачимо, Куліш підходив до спадщини Шекспіра, володіючи перекладацьким досвідом та певними засадами, що загалом відповідали європейській романтичній традиції вільних переробок, за якою вважалося неможливим абсолютно адекватно передати чужомовні твори засобами рідної мови.

Він користувався як англійським оригіналом (отримувач видання Британського та Німецького Шекспірових Товариств), так і німецькими, польськими, російськими та французькими інтерпретаціями. У великому захопленні був від перекладів, виконаних А. Шлегелем. Про польську версію Щенсного-Ключицького в листі до І. Пулюя від 24.02.1882 року обурено відгукувався: «Чи таки можна так общипувати цвіт із Шекспірового слова. Найпрозаїчніший перифраз найпишнішої мови!» [9, 61]. Серед вітчизняних інтерпретацій Куліша зацікавив «Гамлет» М. Старицького. Ці оцінки засвідчують, що він добре розумів, яким повинен бути переклад та які вимоги повинен висувати перед собою, щоб домогтися вірності й художньої досконалості.

Великим авторитетом у Куліша користувався відомий на той час російська прозова версія Миколи Христофоровича Кетчера (1809–1886), який позитивно позначився на роботі українського письменника. У текстах зустрічаються слова, звороти, взяті буквально з версії росіянина. У драмі «Троїл і Крессіда» (II, 3) слова Терзита в Кетчера звучать так: «О, великий громовержец Олимпа, забудь, что ты царь богов, и ты, Меркурий, утрать всю свою змеиную силу твоего кадуцея» [5, Т. 6, 149]. У Куліша наведена репліка передана майже дослівно: «О, великий громоверсцю олімпійський! Забудь, що ти Зевес, цар богів, а ти, Меркуріє, втеряй усю гадючу силу твоего кадуцея» [17, 226]. Проте не слід перебільшувати вплив російського варіанту, що був для Куліша лише допоміжним

засобом, коментарем, проте не заміняв першотвору. Він у достатній мірі володів англійською мовою, щоб перекладати Шекспіра з британського видання, а не через посередництво третьої мови, що тоді було досить поширеним явищем серед українських письменників (переклад Свенціцького з польської, Федьковича і Старицького з німецької).

Куліш прагнув до адекватності, та часто як на рівні форми, так і змісту не завжди знаходив в рідній мові відповідники. Одним із недоліків перекладу є передача ритміко-інтонаційної структури драм. Основною формою Шекспірових драм є білий вірш, десятискладовий ямб із наголосом на останньому складі. Така поетична структура надавала творам жвавості, емоційності, різноманітності в ритміці. Куліш не знайшов відповідного метричного чи ритмічного аналога. Він продовжив кожен рядок на один склад, що призвело до змін метричної структури, і замість 10- у нього вийшов 11-складовий ямбічний вірш. При цьому останній склад став ненаголошений, що викликало значну зміну в ритміці. Білий вірш зник повністю. З цих причин переклад Куліша відносно оригіналу звучав більш монотонно. Усе ж зауважимо, що порівняно з іншими тогочасними інтерпретаціями Шекспіра, у перекладі Куліша драматичний стиль п'єс, їхня інтонаційна різноманітність передані з найбільшою точністю.

Щодо мовно-стилістичного вибору, то тут Куліш, як зауважив Я. Гординський, досить неперекірливий. Зустрічаємо в нього багато архаїзмів, чужих слів, церковнослов'янїзмів, а також форм, придуманих ним самим шляхом словотворення. На думку дослідників, на перекладах Куліша негативно позначилася робота над Святим Письмом, а також етнографічними студіями. Проте тут не враховані погляди самого перекладача щодо такого лексичного вибору. Куліш був першорядним знавцем української мови, це мусили визнати навіть ті, хто загалом критично оцінював його діяльність. Словотворенню як одному з найважливіших джерел збагачення мови він надавав великого значення, першим в історії розвитку української мови зрозумівши необхідність творення нових слів за рахунок неологізмів та архаїзмів. Вживання іншомовних слів відповідало його ідеям культурно-історичного розвитку української нації: переймаючи чуже, триматися обома руками за своє, творити свою словесну автономію, «свою автономічну будучину, знати добре, що ми в себе дома, серед своєї рідної сім'ї, у своїй рідній хаті» [12, 192]. У листах до етнографа та фольклориста Степана Носа (1.08.1890 р. та 2.10.1890 р.), обстоюючи думку щодо розвитку і творення літературної мови за рахунок чужомовних слів, він зауважував: «А що пишете про чужомовні слова, так згадайте, що греки надали через латинців усім народам такі назви, про які тепер дбаєте... Англійську мову прошпиговано чужоземними словами над усяку іншу, а проте вона пішла вгору високо» [2, 256]. Слова іншого похо-

дження, за переконаннями Куліша, мали служити лише доповнювальним матеріалом для розбудови рідної писемності. Важливо, як письменник зауважував у листі до цього ж адресата, щоб «духа мови не зіпсувати, аби слово дзвонило гарно в нас у бандурній струні... Тоді будівля, хоч би з чужої цегли чи мрамору була на половину споруджена, здається благородною і самостійною» [2, 257]. У Куліша часто зустрічаються полонізми й русоїзми, які: двинув, можливо, підозрительний, чувствителен, нельзя, обязательство, опека, государственная, иссякне, ограда, россудку, осрамили, втеряв, довги, навпослі та ін.

Основним джерелом збагачення літературної мови перекладач передусім вважав народну мову та фольклор, у яких, на його думку, ще не змертвів народний дух, що є необхідною умовою творення нової літературно-художньої писемності. Зауважимо, що введення елементів народної мови – притаманна риса українських поетів-романтиків, адже саме вони вперше порушили проблему формування повноцінної літератури на основі живого усного мовлення та фольклору. Проте у своїх намаганнях не могли піднятися до розуміння синтетичності та соборності як в історичному (використання архаїзмів, слов'янізмів), так і географічному аспектах. Вимогу історичного і стилістичного синтезів, що мало служити підґрунтям мовної реформи, уперше висунули Шевченко й Куліш. В останнього дане твердження знайшло теоретичне обґрунтування.

У цьому плані прикметною є ідея староруської мови, за якою особливе місце у процесі формування й розвитку українського письменства відводилось добі дохристиянських та долітописних часів, а також першому періодові творення церковнослов'янської мови, коли на ній, як наголошував Куліш, ще не позначилось чужовите письменство (церковна болгарщина, польщизна). Мова, що утворилась на основі церковної, уже в княжі часи належала священикам, судовим чиновникам, велась між поважними мирянами і не була зрозумілою народові. Та самотні форми староукраїнської, започатковані в період язичництва, продовжували існувати і збереглися у своїй первісній формі в живій гутірці народу, переказах, піснях, легендах, казках, віруваннях: «Те слово серцем люди вимовили, як були ще зовсім темними, як не знали ще ніякого бога, oprіч сонця, місяця, огню, води і тим подобних божих див. Те слово розлилось по Україні піснею про радість і горе, про зоряве небо, про любії гаї й луки зелені, іще тогді, як не знали люди, що то за письменство і чи єсть де воно на світі» [13, 25]. Отже, багата стихія фольклору та пов'язані з нею історичні традиції, були основним джерелом, з якого, на думку письменника, слід черпати мовно-стилістичні засоби для творення сучасного письменства. Такі судження митця були надзвичайно вартісними. Своєю теорією Куліш доводив, що наша мова, зі слів І. Огієнка, має давню історію, «живе безпосередньо від X-го століття,

живе вже тисячу літ, пройшла довжелезну путь свого розвою» [15, 221].

Особливість Кулішевих перекладів і полягає в наявності діалектних форм, лексичних та стилістичних експериментів, що позначилось на значній кількості фольклорних елементів, самобутніх зворотів, незвичних понять, узятих із живої народної мови, які в деяких місцях є більш удалими, ніж переклади сучасних майстрів. Так, слова Отелло про смерть Кассія [V, 2] «*No, his mouth is stopt*» [19, 421] Куліш передає: «*Не скаже: Заціпило йому вже*» [17, 157]. У сучасному перекладі Стешенко читаємо: «*Бо замовк... Заткнули рота*» [16, т. 5, 223]. В іншому випадку Яго звертається до Емілії: «*What, are you mad?*» [19, с. 425]. У нашого перекладача: «*Чи ти скрутилась?*» [17, 164]. Сучасна інтерпретація: «*Ти з глузду з'їхала?*» [17, т. 5, 227]. У драмі «Троїл і Крессіда» (II, 1) вислів Терсіта «*thy horse will sooner con an oration than thou learn a prayer without book*» [18, 182] в українському перекладі звучить: «*твій кінь скоріш вивчить орацію, ніж ти прослєбизуєш молитву без книжки*» [17, 356].

Таких незвичних, емоційно прикрашених слів та виразів у Куліша надзвичайно багато: *вгоноблення, стирчав, повергнув, ясити, влизнула, заволока, кобеняки, добрість, зальотники, вихиляси, втелющити, пораяти* та ін. Зустрічаються й незграбні місця, коли перекладач у пошуках відповідного еквіваленту вживає занадто грубі і брутальні слова, що в деяких випадках спотворюють думку оригіналу. Наприклад, слова Отелло: «*And sweet revenge grows harsh*» [19, 423] у Куліша звучать: «*І без ладу солодка месть рикає*» [17, 160]. Є також випадки неправильної інтерпретації, коли перекладач не схоплював справжнього значення того чи іншого слова, що вело до спотворення вкладеного автором ідейного змісту. Так, в Отелло [III, 3] Яго говорить до головного героя: «*O, beware, my lord, of jealousy; It is the green-eyed monster*» [18, 383]. Слово *jealousy*, що означає ревності, Куліш, орієнтуючись, очевидно, на звукову подібність, перекладає як жаль: «*О, мій пане! бережітесь жалю, Сього зеленоокого дракона*» [17, 85]. Проте такі місця у перекладах зустрічаються нечасто.

Своєрідна манера Куліша позначилася на відтворенні каламбурів, афоризмів, ідіоматичних виразів. Для кожного перекладача передача гри слів викликає чи не найбільші труднощі, особливо в мовах, що не споріднені з англійською, зокрема слов'янських. Найбільша важкість про являється в тому, що треба передати одночасно зміст діалогу й гру слів. Дехто звертає увагу лише на один аспект, відмовляючись від іншого. Куліш по-різному підходив до вирішення цього питання. Так, у драмі «Троїл і Крессіда» діалог між Крессідою і Пандаром (мова йде про стосунки Єлени і Троїла) побудований на грі подібних за звучанням та за значенням слів (синонімів та омофонів одночасно) – *addle* та *idle*:

Pandar. *Troilus! why? he esteems her no more than I esteem an addle egg.*

Cressida. *If you love and addle egg as well as you love an idle head, you would eat chickens i'th' shell* [18, 166].

Слово *addle* означає пустий, порожній, у сполученні зі словом *egg* – *зіпсуте яйце*, тобто бовтун; *idle* перекладається як лінивий, бездіяльний, а також пустий, у поєднанні з *head* – *пустоголовий, тупий*. Хоч і з деякими втратами, гра слів у Куліша збережена. Письменник адекватно передає ущипливу та іронічну мову Крессиди:

Пандар. *Троїл? та він про се дбає не більш, як про виїдене яйце.*

Крессиди. *Коли ти любиш так порожні яйця, як порожні голови, то ззіси й циплятко в шкаралющі* [17, 189].

Виявом майстерності Шекспіра є велика кількість висловів афористичного характеру, які, на відміну від каламбурів, викликають стриманий сміх, виражають глибокі думки, примушують читача замислитися. Широко застосовуючи лексично-стильові засоби українського слова, Куліш вдало відтворює афоризми відповідниками, які адекватно передають зміст оригіналу. Щоб підсилити емоційність висловів, перекладач часто вживає римовані форми там, де вони відсутні в англійських драмах, як це можна спостерігати у п'єсі «Троїл і Крессиди»: [II, 2] «*In the reproof of chance Lies the true proof of men*» [18, 171]; Куліш: «*В тяжких пригодах Нам найлучча проба*» [17, 197]; Лукаш: «*Лиха пригода Випробує людей*» [16, т. 4, 346]. [I, 3]. Фраза «*time must friend or end*» [18, 165] відповідно звучить: «*Время приспорить або розорить*» [17, 187], «*Часом доля, а часом недоля*» [16, т. 4, 339].

Для передачі національної першооснови твору (історичних реалій, термінологічних виразів, валютних одиниць, мір довжини й ваги, діалектів, власних назв) часто використовував поширений у той час метод уподібнення або підстановки, суть якого, за сучасним визначенням, полягає «у відтворенні семантично-стилістичних функцій реалії мови-джерела іншомовним аналогом – реалією мови-переймача», що в деякій мірі позбавляло переклади національної специфіки першотвору» [7, 135]. Так, ідучи за тогочасними травестійними засадами, Куліш часто вживає слова *гайдамака, козак, воевода, дуко /commander/, гетьман /general/, наказний /lieutenant/, хорунжий*. Даний підхід, враховуючи семантичну наповненість реалій, їхнє призначення у творі, був зорієнтований на тогочасного українського і частково галицького реципієнта, його ерудицію та обізнаність. Тож Куліш вибрав варіант, який не суперечив авторському задумові і водночас був зрозумілий читачеві.

Як бачимо, на аналізованих перекладах позначився як стан розвитку українського письменства другої половини ХІХ століття, так і своєрідна манера інтерпретатора, зокрема його схильність до мовних експериментів та використання фольклорного й діалектного матеріалу. На жаль, вказана

особливість не була належно оцінена тогочасною передовою інтелігенцією. Як зауважив І. Огієнко, українська громадськість не підтримала ідею Куліша про староруську мову, «вбачаючи в таких архаїзмах просто церковнослов'янізми або москалізми» [15, 221]. У статті «П. А. Кулиш и его последняя литературная деятельность» після виходу Шекспірових творів М. Костомаров висловив думку, що український переклад Шекспіра взагалі непотрібний, оскільки на Наддніпрянщині драми англійського драматурга можна прочитати у російському варіанті. А щодо галичан, то там народ недоріс до такого генія, як Шекспір [14, 222–223]. Критиці піддавались переклади Куліша в рецензії, опублікованій 1882 року галицьким часописом «Зоря». У досить гострій формі дописувач відзначав, що в перекладі велика кількість «дивоглядних зворотів... слів кованих, а навіть чужих, котрі не тільки притемнюють мисль, але місцями виглядають мовби сатира на нашу мову», перекладач, мовляв, чужими словами старається «заплюгавити наш язик». Далі подається низка прикладів, серед яких такі поширені у наш час слова, як репутація, послухати резону, у бухту (до заливу), дюжина, натхнення та ін.» [11, 327–330]. Цілком очевидним є упереджене ставлення як до здійсненої праці, так і до особистості виконавця, що свідчить про необ'єктивність рецензії.

Незважаючи на критику та труднощі, пов'язані з друком, уже не молодий тоді Куліш продовжував добру справу, переклавши ще десять п'єс великого британця. Вони побачили світ вже після смерті автора завдяки старанням І. Франка, який відредагував рукописи та написав передмови до видань. Критик віддав належне доробку Куліша, відзначивши індивідуальну манеру інтерпретацій та якісно вищий рівень у порівнянні з існуючими на той час версіями. Тож представлений на суд галичан 1882 року перший том Шекспірових творів став важливою віхою у формуванні та розвитку української шекспіріани. Завдяки неповторній манері словникового добору, зорієнтованого на давні мовні форми, була започаткована нова течія в перекладацькій практиці (як альтернатива класичному підходові), яку успішно продовжили такі видатні майстри на цій ниві, як М. Лукаш та Г. Кочур. І чим більше у часовому проміжку ми віддаляємось від часу створення перекладів Куліша, тим стають вони ціннішими не лише як об'єкт наукових досліджень, а й як багате джерело української мови та свідчення її глибокого коріння.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський О. Участь П. Куліша в підйомі і розвитку народного письменства в Галицькій Україні (з нагоди 25-ліття його смерті). – Літературно-науковий вісник. – 1922. – Т.57. – Кн.IV. – С. 40–52.
2. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані / Ред. Ю. Луцького. – Нью-Йорк-Торонто: Укр. Вільна АН у США, 1894. – 326 с.
3. Возняк М. Листування Панька Куліша з Олександром Кониським

/б.м./ /б.р./.

4. Возняк М. Гервінусів «Шекспір» в очах Куліша // Збірник заходознавства. – К., 1930. – Т. 2. – С. 165–176.

5. Драматические сочинения Шекспира. Перевод с английского Н. Кетчера, выполненный по найденному Пэн Кольером старому экземпляру in folio 1632 г. 9 чч. – М., 1862–1877.

6. Енциклопедія українознавства. Перевид. в Україні. – Львів: Молоде життя, 1994. – Т. 4. – 400 с.

7. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад: На матеріалі англomовних перекладів української прози. – Львів: Вид-во при ЛДУ, 1989. – 216 с.

8. Куліш П. О. Твори: У 2-х т. – К.: Дніпро, 1989.

9. Листи П. О. Куліша до Івана Пулюя (1870-1886) // П. О. Куліш: Матеріали і розвідки. – Львів, 1930. – Ч. 2. – С. 1–78.

10. Література, час, постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвіїшина / упоряд. Н. Яцків. – Івано-Франківськ: Прикарп.нац.ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – 616 с.

11. Львівські видання Пант. А. Куліша // Зоря. – 1882. – Ч. 21. – С.327–330.

12. Могилянський М. П. О. Куліш у 90-х роках (Листи й документи) // Червоний шлях. – 1925. – № 8. – С. 180–189.

13. Куліш П. Дві мови, книжня і народна // Україна. – 1914. – Кн. 3. – С. 22–34.

14. Костомаров Н. И. П. А. Кулиш и его последняя литературная деятельность // Киевская старина. – 1883. – Т. 5. – Кн. 2. – С. 221–234.

15. Огієнко І.І. (Митрополит Іларіон). Історія української літературної мови. – К.: Либідь, 1995. – 296 с.

16. Шекспір В. Твори: У 6-ти т. – К.: Дніпро. – 1984–1986.

17. Шекспірові твори. З мови британської мовою українською поперекладав П.О.Куліш... Том І. Отелло. Троїл та Кресида. Комедія помилок. – Львів: Накладом перекладчика, 1882. – 418 с.

18. The works of Shakespeare in four volumes. – Moscow: Co-operative Publishing Society of Foreign Workers in the USSR, 1937. – Vol. III. – 842 p.

19. The works of Shakespeare in four volumes. – Moscow: Co-operative Publishing Society of Foreign Workers in the USSR, 1938. – Vol. IV. – 876 p.

Анотація

У статті здійснено аналіз художніх особливостей україномовних перекладів драм Шекспіра у виконанні П. Куліша. Визначено перекладацькі принципи автора, мовно-стилістичні особливості, рівень адекватності. Підкреслено значення інтерпретацій для розвитку вітчизняного письменства.

Ключові слова: переклад, оригінал, адекватність, архаїзми, іншо-

мовні слова, реалії.

Summary

The paper analyzes the characteristic features of the Ukrainian translations of Shakespeare's plays made by P. Kulish. It is defined the principles of translation, linguistic and stylistic features, the level of adequacy. The meaning of the interpretations for the development of national literature is underlined.

Key words: translation, original, adequacy, archaisms, foreign words, realities.

УДК 81'255:81'36(=111:=161.2)

Мінцис Е. Є.

АНГЛОМОВНИЙ ПЕРЕКЛАД МАЛОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА

Художній переклад – це двоаспектний процес, який знаходиться під впливом численних перемінних факторів. Перекладачеві необхідно звертати особливу увагу не лише на конкретні специфічні засоби, за допомогою яких мова створює естетичні ефекти в цільовій культурі, чи на методи і стратегії, які використовуються для досягнення експресивної ідентичності, а й осягнути культурно-соціальні цінності та відтворити їх в художньому перекладі [2, 13].

Творчість Івана Франка вивчається багатьма літературознавцями та мовознавцями, проте проблема особливостей художнього перекладу його творів ще досконально не досліджена. Тому метою запропонованого дослідження є аналіз особливостей перекладу малої прози І.Франка на англійську мову та визначення ступеня дотримання стилістичного балансу між оригіналом та англomовним перекладом.

Іван Франко зробив неоціненний внесок у розвиток української та світової літератури. Він залишив багату літературну спадщину: п'ять тисяч художніх та публіцистичних творів, нарисів і статей, написаних українською, польською, німецькою та іншими мовами. Його ім'я стало символом цілої епохи в історії української літератури, культури та науки. Твори Івана Франка одержали широке визнання в Україні і далеко за її межами, у Росії, Німеччині, Польщі, Угорщині, США, Канаді та інших країнах світу [5, 5]. І дотепер не згасає інтерес до спадщини великого митця завдяки його багатогранному таланту. Так, його проза є предметом дослідження цілого ряду статей таких сучасних літературознавців, як Л. Бондар, Р. Голод, І. Денисюк, М. Жулинський, Л. Скупейко та ін. Творчі зусилля перекладачів також сприяють зростанню інтересу до літератур-

них шедеврів Івана Франка. Його твори продовжують перекладатися багатьма мовами світу. Серед перекладачів, які донесли твори Каменяра до англомовного читача, слід назвати С. Далвей, О. Коваленка, Дж. Віра та Б. Мельника. Великою майстерністю відзначаються переклади малої прози І.Франка, виконані Джоном Віром, українцем канадійського походження, талановитим перекладачем, який також відомий своїми перекладами поетичних творів Т. Шевченка.

«Олівець» – одне з ранніх автобіографічних оповідань І. Франка. Воно знайомить читача з жорстокими методами шкільного навчання і сімейного виховання у тодішній Галичині. Крім цього, це психологічне оповідання, в якому автор детально аналізує внутрішній стан хлопчика, його переживання, почуття. Розповідь ведеться від першої особи, у формі «я-оповідання», як і 25 відсотків творів усього масиву малої прози письменника [3, 19]. Це сповідь автора про скоєну в дитинстві провину перед своїм товаришем. Про всі події, персонажі, описи природи читач дізнається через сприйняття Мирона, шестирічного хлопчика. Читач почуватиметься свідком або навіть учасником подій завдяки прямому зверненню до себе з боку наратора в обох варіантах оповідання: *Скажіть же тепер самі на совість, що би ви зробили, якби вам лучилося побачити такого Mittel'a?* [4, 286]. – *Now, tell me, on your honour, what would you have done if you had happened to come upon such a Mittel?* [5, 14].

Мова оповідання образна, жива і яскрава завдяки стилістичним засобам, які несуть певне змістовне і емоційне навантаження. Це, передусім, персоніфікація. Олівець виконує функцію наскрізної деталі, навколо якої розгортається сюжет твору. Тому автор наділяє олівець такими людськими рисами, як рух, зір, дія, бажання, відчуття тощо. Перекладач майстерно передав персоніфікацію для відтворення враження, яке справила на хлопця ця знахідка. Щоправда, переклад був би точнішим, якби слово «носик» було перекладено відповідником «small nose» замість «point» (кінчик), і, навпаки, слово «погляд» вдало перекладено як «eyes» (очі), що робить опис олівця більш конкретним: *Він так і лежав, простягнувши свій чорний, загострений носик до стін школи, немов силувався вказати кожному прохожому, що там його належне місце; немов просив своїм срібним поглядом, аби його вийняти з тої хоть гарної, але дуже холодної постелі і занести до школи* [4, 286]. – *And so it lay there, stretching its black, sharpened point toward the school wall, as though it was trying to tell every passer-by that was where it belonged; as though it was begging with its silver eyes to be picked from its bed, which was fine but very cold, and carried there into the school* [5, 14].

Важливу роль в оповіданні відіграють порівняння, до яких І. Франко часто вдається з метою зображення таких емоцій хлопчика: а)

радість з приводу знахідки олівця: *Одним словом, моя фантазія, мов мотиль коло квітки, невпинно крутилася й шибала коло олівця* [4, 287]. – *In brief, my imagination constantly flutted and circled around that pencil like a butterfly does around a flower* [5, 15]; б) страх бути викритим у «крадіжці» олівця: *Я сиджу, оглядаюся довкола і тремчу, мов злодій над краденим добром, боячись, що ось-ось найде хтось і зажадає від мене олівця* [4, 288]. – *I sat, looked about me and trembled like a thief over his loot, fearing that at any moment someone would come and demand the pencil from me* [5, 15]; в) докори сумління перед невинно покараним товаришем: *Кожне Степанове слово кололо мене, мов будяки* [4, 298]. – *Stepan's every word hurt me like a thorn* [5, 24]; г) страх перед учителем: *А все-таки при тих його словах я так запудився, рука моя так затремтіла, що крейда, мов слиж, виховзла з моїх рук* [4, 293]. – *But still, when I heard his words, I became so scared and my hand began to shake so, that the chalk slipped out of it like a fish* [5, 20].

З метою підсилення драматичного ефекту та зображення відчуття сорому, яке охопило маленького Мирона, автор застосовує гіперболи, які майстерно передаються перекладачем: *Хіба розбійник по сповненім убивстві чує таку ваготу на серці, яку я чув тоді* [4, 297]. – *Maybe a murderer feels such a weight on his heart after he has committed a crime* [5, 23]. Незважаючи на весь драматизм ситуації, автор не втрачає почуття гумору і, критикуючи вчителя, вдається до іронії, яка у більшості випадків збережена у перекладі: *Професор, червоний, мов буряк, кинув різку* [4, 296]. – *The teacher, red as a beet, threw away the cane* [5, 22]. Проте при збереженні тропів, переклад іноді набирає дещо іншого стилістичного забарвлення. Так, наступні приклади свідчать про посилення експресивності та піднесеності таких лексичних одиниць у перекладі: *плакати* – *wail* (волати, кричати); *збитий* – *beaten black and blue* (весь у синцях); *лежати* – *repose* (спочивати); *не ждучи далі* – *without further ado* (без подальших церемоній). У таких випадках англійські еквіваленти характеризуються меншою експресивністю і є більш нейтральними, ніж варіанти оригіналу: *долізти додому* – *get home* (добратись); *налитися кров'ю* – *turn red* (почервоніти) тощо.

Аналіз обох варіантів оповідання, оригіналу та перекладу, дає можливість визначити окрім художнього наступні способи перекладу [6, 17-31], які Д.Вір застосовує для відтворення особливостей оригіналу та його стилістичного забарвлення: а) адекватний: *у його шкірі* – *in his shoes*; *занастися під землю* – *sink through the floor*; *жаби надуть із неба* – *it rains cats and dogs*; *одним словом* – *in brief*; б) дослівний: *мурашки забігали* – *ants were crawling* (можливі варіанти еквівалентних фразеологізмів, які могли б вдаліше передати ідею автора – *make one's flesh creep, give smb.*

shivers, feel tingles down one's spine); в) антонімічний: *Нічого – All's well* (*Все гаразд; Все в порядку*); *професор ще не переставав бити – the teacher continued to administer the beating* (*вчитель продовжував бити*).

Необхідно зазначити, що при перекладі оповідання англійською мовою простежуються такі лексичні зміни, які так чи інакше впливають на емоційну насиченість твору : а) покращення значення: *знайомий – friend* (*приятель, друг*); *мов заклятий – as though it was under a spell* (*мов зачарований*); б) погіршення значення: *кусник – stub* (*уламок*); *диво – monstrosity* (*потворність, страховище*); *шепотіти – hiss* (*шипіти, сичати*); в) розширення значення: *нерви – senses* (*почуття*); *раз у раз – continually* (*безперервно, постійно*); г) звуження значення: *зошит – scribbler* (*писанка*).

Варто зауважити, що Дж. Вір, досконало оволодівши мовним матеріалом оповідання, зробив спробу урізноманітнити його завдяки використанню неоднаково стилістично забарвлених синонімів: *шусьнув – shoved, made my way*; *гамір – racket, din*; *кричати/крик – yell, cry, shout, roar, scream*; *тумане – dolt, blockhead* тощо. Іншим доказом майстерності перекладача є те, що в англійському варіанті вдало відтворений такий фонетичний засіб, як алітерація (*брискало і порскало – splattering and sputtering*), яка деколи супроводжується асонансом (*криві, гачкувати – crooked, hooked*).

Слід зауважити, що вагомим компонентом оповідання «Олівець» є розмовно-просторічна та діалектна лексика, яка, нажаль, у багатьох випадках передана нейтральними відповідниками, внаслідок чого втрачається, до деякої міри, своєрідність стилю твору, його західно-український колорит: *сапати – rant* (*часто і важко дихати, задихатися*); *гармидер – din* (*галас, шум*); *товктися – pick fights* (*битися*); *драб – beggar* (*жебрак, нахаба*); *напруго – suddenly* (*раптом*); *здибатись – meet* (*зустрітись*); *притока – excuse* (*привід*).

Деколи зустрічаються неточності в перекладі. Це не є принципово важливим і не впливає на емоційну насиченість лексики оповідання, а лише вносить зміни в незначні деталі: *густа роса – mist* (*туман, мла*); *удар каменем по тім'ю – a blow with a rock on the forehead* (*лоб, чоло*); *пролепотіти – stutter* (*заїкатись*); *біляве волосся – yellow hair* (*жовтувате*); *раз у раз дивився – kept a close eye on* (*пильно слідкував, не відводив очей*) та ін.

Отже, велику роль у збереженні індивідуального стилю письменника при перекладі відіграє майстерність перекладача. Джон Вір у англійському варіанті оповідання «Олівець» зумів знайти точні відповідники ідіомам та афоризмам Івана Франка, застосовуючи такі способи перекладу, як художній, адекватний, дослівний та антонімічний. Перекладачеві в більшості випадків вдалося зберегти систему лексичних, фоне-

тичних та стилістичних засобів, які зустрічалися в тексті оригіналу (персоналіфікація, порівняння, іронія, алітерація тощо), і таким чином створити стилістичний баланс між оригіналом та англомовним перекладом. Хоча інколи спостерігалася зміна стилістичних конотацій, передача розмовно-просторічної та діалектної лексики нейтральними відповідниками, внаслідок чого була втрачена до деякої міри своєрідність стилю оповідання [1, 136], перекладач, завдяки правильно обраній стратегії, зумів зберегти синтаксичну структуру першотвору, його ритмічний лад, драматизм і психологізм та донести його до англомовного читача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Медвідь О. С. Твори І. Франка та дослідження про нього на англійській мові / О. С. Медвідь // Укр. літературознавство. – Вип. 34. – Львів, 1980. – С. 133-137.

2. Некряч Т. Є., Чала Ю. П. Через тернії до зірок: труднощі перекладу художніх творів / Т. Є. Некряч, Ю. П. Чала // Навчальний посібник : для студентів перекладацьких факультетів вищих навчальних закладів. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. – 200 с.

3. Ткачук М. П. Концепт натуралізму і художні шукання в «В Бориславських оповіданнях» Івана Франка / М. П. Ткачук // Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997. – 65 с.

4. Франко І.Я. Грицева шкільна наука: Вірші, оповідання, казки / [Упоряд., ред. та передм. Н.О.Вишневіської]. – Київ: Веселка, 1990. – 380 с.

5. Franko I. Short Stories / I. Franko. – Kiev : Dnipro Publishers, 1977. – 150 p.

6. Korunets I. V. Theory and Practice of Translation / I. V. Korunets. – Vinnytsya : Nova Knyha Publishers, 2001. – 448 p.

Анотація

У статті розглядаються особливості перекладу лексичних і синтаксичних стилістичних засобів з української мови на англійську на матеріалі оповідання «Олівець» І.Франка та його перекладу у виконанні Джона Віра, а також визначається стратегія перекладача при передачі самотнішого стилю письменника.

Ключові слова: способи перекладу, стилістичні засоби, лексичні зміни, своєрідність стилю, діалект, стилістична конотація.

Summary

The article deals with peculiarities of translating lexical and syntactical stylistic devices from Ukrainian into English on the basis of the short story «Pencil» by Ivan Franko and its translation by John Weir. It aims at defining the translator's strategy in rendering the peculiar style of the author.

Key words: ways of translation, stylistic devices, lexical changes, peculiarities of style, dialect, stylistic connotation.

СЛОВО ПРО ВЧИТЕЛЯ

Богачевська Л. О.

ЛІТЕРАТУРНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ШТРИХ ДО ПОРТРЕТУ

Володимир Григорович Матвішин – український філолог, літературознавець, компаративіст, автор монографій, численних статей та підручників.

Основою психологічної та наукової сутності світогляду цього вченого є відкритість до людей та знань. Використовуючи компаративну термінологію, можна провести паралель між світобаченням Володимира Григоровича та категорією «літературної рецепції». Адже «літературна рецепція» – це літератури на першому етапі; і вже надалі асиміляція цих надбань у сприймаючій літературі, поширення та застосування на різних рівнях, тобто передача та поширення накопиченого матеріалу у процесі рецепції.

Гострий та допитливий розум, широкі світоглядні обрії, вміння аналізувати та узагальнювати, природна здатність до співпереживання та співчуття первинно до оточуючих людей, а також до літературних персонажів слугували «зустрічними течіями», щоб літературознавець ввібрав набутки світової літературної скарбниці, адже предметом його наукових досліджень були цілі пласти світової літератури, численна тематика, проблематика, що досліджувалася на різних рівнях засобами літературного аналізу.

Водночас Володимир Григорович, плідний вчений-компаративіст, вірячи у поступ компаративної науки, надихав дослідників-аспірантів на діяльність у царині порівняльного літературознавства та зростив цілу плеяду науковців молодого покоління в цій галузі. Стиль діяльності наукового керівника полягав у тому, щоб першочергово вселити віру в свої сили пошукачеві, допомогти професійною порадою, надати ефективну консультацію та спонукати до активних дій у науковому пошуку. Отже, він не шкодував своїх знань, вмінь, поспішаючи поділитися ними, передати їх молодим науковцям, які в свою чергу застосовували усе це вже у своїх дослідженнях.

Оптиміст, весела та дотепна людина, що вміла цінувати кожен мить свого життя, для якої робота – це велика радість та задоволення. Йдучи на роботу повільною ходою, здебільшого вулицями Шевченка чи Чорновола, ця відкрита та комунікабельна особистість, якою був Володимир Григорович, завжди знаходила можливість поспілкуватися із своїми колегами, учнями та знайомими. Знову і знову передаючи оточуючим часточку своєї душі, свого розуму, не залишаючи жодного байдужим до себе, однак ні в

якому разі не нав'язуючись, а, навпаки, знаходячи близькі теми для людини, з якою розмовляв.

Володимир Григорович характеризувався проникливою спостережливістю та споглядальним типом сприйняття, що й давало йому можливість завжди розуміти, підтримувати інших. Незважаючи на комунікабельність, він не належав до балакунів, однак його слова завжди були влучні, лаконічні, але обов'язково з цікавим несподіваним умовиводом, свіжістю думки та новаторськими ідеями у вирішенні чи то побутових, чи то наукових проблем. Усі психологічно-наукові світоглядні компоненти, що становили його неординарну особистість, були підґрунтям для впевненості у можливості знайти відповідь на будь-яке життєве та наукове питання, та водночас у подоланні будь-яких труднощів, а отже основою до поступу, до руху вперед.

Мій науковий керівник, наставник, хороший товариш запам'ятався мені інтелігентом із надзвичайно широким світоглядом, гострим розумом та життєвою мудрістю, із притаманною людяністю та добротою, з теплим, однак м'яким гумором та неабияким чоловічим шармом та харизмою.

Мені здається, що я особлива серед його учнів, адже він до мене по-особливому ставився, однак ці відчуття, мабуть, повторюють емоції та думки його кожного дисертанта, адже Володимир Григорович умів підібрати ключик до серця та розуму всіх своїх учнів.

Я досі пам'ятаю його моложавий голос, який часто говорив до мене із телефонної трубки, та розшукую його образ серед міського на-товпу в надії поділитися емоціями та думками. Володимир Григорович Матвіїшин – найяскравіша особистість, яку мені довелося зустріти та знати у моєму житті.

Ткачук Т О.

СВІТЛА ОСОБИСТІТЬ

Літературознавець, лінгвіст, поліглот, дорогий Учитель, порадник – **Володимир Григорович Матвіїшин** – доктор філологічних наук, професор, автор 150 наукових і науково-методичних праць, науковий керівник 19 аспірантів, які захистили кандидатські дисертації, добрий порадник, товариш, батько, стратег... Такий неповний перелік заслуг цієї скромної, але напрочуд доброї і талановитої людини.

На жаль, сьогодні тільки спогади! Хоча у моїй свідомості ще немає розуміння страшного «нема». Досі здається, що Учитель, як завше зайнятий, працює над черговою книгою, словником, статтею на літературо-

знавчу чи патріотичну тематику; чи поїхав на захист десь далеко і повинен от-от повернутися. Видається, що усе, що відбувається – тимчасове явище і настане день, коли цей кремезний, але напрочуд добрий і усміхнений Мужчина увійде у двері кафедри світової літератури, яку вважав рідною і надзвичайно любив. Увійде і знову пожартує так солодко-тепло, що усі негаразди вмить розвіються!

Як важко писати...

Про Нього – Справжнього і щирого, строгого і співчутливого, усміхненого і по-філософськи замисленого по-батьківськи турботливого! Він уболівав завжди і про кожного, вірив у нас, своїх учнів, навіть у найскрутніші хвилини.

Сьогодні Він промовляє до нас через сторінки власних книг, статей. Через...наші спогади, які незнищені, світлі і ніжні!

Володимир Григорович Матвіїшин – науковець світового рівня! Без перебільшення визначна особистість, яку поважали і знали не лише в Україні, а й за її межами. Усвідомлення цього ще більше увиразнювалося, коли ми – аспіранти, перебували на різноманітних конференціях і там із шаною і повагою відгукувалися про науковий доробок Видатного Науковця. Та ще більше як про чуйну і відкриту Людину, життєлюбця.

Пройшовши важку життєву дорогу, Він завжди залишався прекрасною Людиною, до якої можна було звернутися по допомогу чи пораду будь-коли.

Напрочуд вишукані манери цього чоловіка, уміння зберігати спокій в найскладніших ситуаціях, допомагати людям, зокрема молоді, толерантність і партнерські стосунки зі студентами, інтелігентність і вишуканість у кожному жесті й навіть у погляді – це тільки незначний перелік його достоїнств.

І досі у перехожих вловлюється схожість із Володимиром Григоровичем: іноді хода, статура, посмішка...але...

Нам залишається гіркота смутку втрати, і численні, «а якби був Володимир Григорович, він би порадив, допоміг...»

Трепетно ніжно виринають у пам'яті спогади про квіти, якими Володимир Григорович вітав жінок кафедри, проте найбільш цінними в цей момент були його посмішка і щирість. Наш Учитель власним прикладом, титанічною працею доводив, як треба працювати для університету, науки, України. Особливо уболівав за майбутнє нашої неньки-України.

Я дуже щаслива, що мала змогу спілкуватися із Великим Українцем, знавцем багатьох мов, інтелігентом, Професором високого рівня. Саме Володимир Григорович допоміг мені зрозуміти багато важливих речей у житті, зокрема, значимість наукової творчості, віри у свої сили, праці на благо молоді, рідної землі!

Я не можу дібрати усіх слів моєї безмірної вдячності дорогому Учителю, бо таких не відшукати, бо міри його Великому доброму серцю немає, вона – у наших душах.

Козленко Я. В.

СВІТЛІ СПОГАДИ ПРО ЛЮДИНУ З ВЕЛИКОЇ ЛІТЕРИ

Марк Веніамінович Теплінський...

Минуле ні змінити, ні повернути неможливо, однак повернутись до нього можна – в спогадах. А спогади минулого такі різні – про події і про людей, про вчинки і справи, то тривожні і хвилюючі, то сумні і радісні...Проте з впевненістю можу сказати, що для всіх випускників філологічних факультетів, тоді ще Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника, спогад про Марка Веніаміновича Теплінського можна назвати не інакше, як *світлим*.

Для нас, випускників факультету російської мови і літератури, такого далекого в людському вимірі, 1987 року Марк Веніамінович Теплінський був викладачем російської літератури другої половини ХІХ століття. Нам нічого не було відомо про його наукові звання та посади, що він обіймав на той час, проте ми знали його як викладача енциклопедичних знань, професіонала, літературознавця і *Людину з великої літери*. Не тільки на лекціях, але і на екзаменах та заліках завжди панувала атмосфера спокою, взаєморозуміння та взаємоповаги. У кожному із своїх студентів він бачив особистість, умів навчити, переконати, вселити впевненість у власні здібності кожного...

29 жовтня 2009 року. На пленарному засіданні Всеукраїнської науково-практичної конференції «Викладання зарубіжної літератури: проблеми та досягнення. Султанівські читання», що відбулось на базі Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, доктор філологічних наук професор Марк Веніамінович Теплінський виголосив «Слово про друга». Це були щирі, відверті та правдиві слова про однодумця, колегу, співавтора. Це була моя остання зустріч з Великим Учителем.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бібік Тетяна Ярославівна – студентка III курсу Інституту філології

Богачевська Лілія Орестівна – кандидат філологічних наук, доцент Інституту історії, політології та міжнародних відносин

Боднар Ярина Василівна – студентка IV курсу Інституту філології

Голод Богдан Романович – студент V курсу факультету іноземних мов

Гуляк Тетяна Миколаївна – аспірант кафедри світової літератури Інституту філології

Девдюк Іванна Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології

Думчак Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології факультету іноземних мов

Іванюк Мар'яна Василівна – студентка V курсу Інституту філології

Козленко Ярослава Василівна – випускник факультету російської мови і літератури 1987 року, вчитель світової літератури, методист Івано-Франківського інституту післядипломної педагогічної освіти.

Лепьохін Євгеній Олександрович – кандидат філологічних наук, викладач Інституту управління природними ресурсами Київського університету економіки та права «КРОК»

Малишівська Ірина Василівна – асистент кафедри англійської філології факультету іноземних мов

Матвіїшин Володимир Григорович – доктор філологічних наук, професор Інституту філології

Мартинець Алла Михайлівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології

Мінцис Елла Євгенівна – старший викладач кафедри англійської філології факультету іноземних мов

Орнат Наталія Романівна – студентка V курсу Інституту філології

Приходько Тетяна Олегівна – студентка III курсу факультету іноземних мов

Рега Данило Олексійович – асистент кафедри світової літератури Інституту філології

Рошко Мар'яна Михайлівна – студентка IV курсу Інституту філології

Смушак Тетяна Володимирівна – аспірант кафедри світової літератури Інституту філології

Спатар Ірина Миколаївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри світової літератури Інституту філології

Ткачук Тамара Олексіївна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри світової літератури Інституту філології

Теплінський Марко Вініамінович – доктор філологічних наук, професор Інституту філології

Турчанська Олена Сергіївна – аспірант кафедри світової літератури Інституту філології

Цівкач Ольга Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології

Чура Юлія Олександрівна – аспірант кафедри світової літератури Інституту філології

Яцків Наталія Яремівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Збірник статей

Випуск I

Відповідальний редактор: Хороб С. І.

Упорядники: : Девдюк І. В.
Мартинець А. М.

Технічний редактор: Семко Я. Ю.

Комп'ютерна верстка

Підп. до друку 18.06.2013. Формат 60x84/16.
Папір офс. Друк різнографічний. Гарн. Times New Roman.
Умовн. др. арк. 8,84. Наклад 100.

Видавець та виготівник «Симфонія форте»
76019, м. Івано-Франківськ, вул. Крайківського, 2
тел. (0342) 77-98-92

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців

та виготівників видавничої продукції: серія ДК № 3312 від 12.11.2008 р.